



TITLE:

バレエの中の「マノン」(2) -- 「マ  
ノン」、「マルグリット」、「ヴ  
ィオレッタ」 --

AUTHOR(S):

寺西, 暢子

---

CITATION:

寺西, 暢子. バレーの中の「マノン」(2) -- 「マノン」、「マルグリット」  
、「ヴィオレッタ」 --. 仏文研究 2018, 49: 5-40

ISSUE DATE:

2018-10-31

URL:

<https://doi.org/10.14989/235565>

RIGHT:

許諾条件により本文は2019-11-01に公開

# バレエの中の「マノン」(2)<sup>1)</sup>

## ——「マノン」、「マルグリット」、「ヴィオレッタ」——

寺西暢子

### 序論

アベ・プレヴォーの小説『シュヴァリエ・デ・グリュウとマノン・レスコーの物語』のヒロイン「マノン」が、バレエというジャンルに初めて登場したのは1830年のことである。戯曲化と比べてもそれ程遅くはないし、オペラ化には先行している<sup>2)</sup>。上演されたのは、パリの王立音楽アカデミー劇場（現在のパリ・オペラ座）<sup>3)</sup>であり、振付はジャン＝ピエール・オメール(Jean-Pierre Aumer, 1774-1833)、作曲はフロマンタル・アレヴィ(Fromental Halévy, 1799-1862)、台本はウジェーヌ・スクリーブ(Eugène Scribe, 1791-1861)であった<sup>4)</sup>。1830年は『エルナニ』初演の年であり、このオメール振付のバレエ・パントミム《マノン・レスコー》にはロマン主義バレエの兆しも窺える。スクリーブは原作を尊重して、新大陸に流刑となったマノンをヌーヴェルレアン人の砂漠で死なせる結末を選択した。しかし、初演が5月3日——即ち七月革命による体制の変革前であったため検閲は未だ非常に厳しく、この作品で描かれた「マノン」は、あまり罪深いとは思えない少々軽はずみなグリゼットに留まっている。ヒロイン像についてプレヴォーの原作とこの作品を比較した同時代評はオメールのバレエに厳しい評価を下している<sup>5)</sup>。

ジョヴァンニ・カザーティ(Giovanni Casati, 1809-1895)が1846年にミラノ・スカラ座で掛けた《マノン・レスコー》は、年代が下っているものの、オメール作品と比較した場合、バレエ・パントミムというジャンルの定石により忠実な伝統的な作品であった。マノンは一時的に投獄されるだけであり、やがてデ・グリュウがマノンを投獄させた侯爵の息子と判明する。終幕ではマノンとデ・グリュウの豪華な結婚式の場面が繰り広げられ大団円となる<sup>6)</sup>。イタリアのオペラ劇場の舞台で「マノン」が悲劇的な最期を迎えるには、1893年にトリノ・レージオ劇場で初演されるプッチーニ(Giacomo Puccini, 1858-1924)のオペラ《マノン・レスコー》を待たなければならない<sup>7)</sup>。

バレエの中で表象される「マノン」が大きく変貌を遂げるのは、二十世紀の後半になってからである。まず、当時英国ロイヤル・バレエ団の芸術監督職にあったサー・

ケネス・マクミラン(Sir Kenneth MacMillan, 1929-1992)が、1974年3月7日、ロンドンのコヴェント・ガーデンで全三幕の物語バレエ《マノン》を初演する<sup>8)</sup>。音楽は、オペラ=コミック《マノン》を作曲したマスネ(Jules Massenet, 1842-1912)の様々な作品の抜粋が編曲されて使用された<sup>9)</sup>。初演時に主演したふたりのダンサーがマクミランからプレヴォーの原作を読んでおくよう指示されたという逸話は関係者の間ではよく知られている<sup>10)</sup>。マクミランの「マノン」は、現在、パリ・オペラ座バレエ団や日本の新国立劇場等、数多くのバレエ団の上演演目となっており、国際的に広く認知された作品として振付家の死後も世界各国で上演され続けている。

1979年11月1日には、ピーター・ファン・ダイク(Peter Van Dijk, 1929-1997)が同じくプレヴォーの小説を元にした全二幕(23挿話)からなる《マノン・レスコーとシュヴァリエ・デ・グリュ》をモーツァルトの音楽に振り付けている。上演されたのは、ファン・ダイクが初演時にバレエ監督をしていたジュネーヴ市のオペラ座ジュネーヴ大劇場である。だが、1980年にファン・ダイクがジュネーヴのオペラ座を離れたためか、その後再演された記録はない。マクミランの「マノン」が国際的な知名度を得ているのとは対照的に、ファン・ダイクの振り付けた「マノン」の具体像を把握することは、今現在難しくなっている<sup>11)</sup>。

ここまで挙げたのは、プレヴォーの『マノン・レスコー』を原作としたバレエに登場する「マノン」である。しかし、バレエの中の「マノン」像の変遷を考察するに際して、蔑ろに出来ない作品がもうひとつある。ハンブルク・バレエの芸術監督兼振付家として活動しているジョン・ノイマイヤー(John Neumeier, 1939-)もまた、彼自身の「マノン」を創造している。ただし、ノイマイヤーの振付作品はプレヴォーの小説を脚色したものではない。なぜなら、彼の「マノン」(そして「デ・グリュ»)は、彼の《椿姫》(原題: *Die Kameliendame*) の中の劇中バレエの登場人物として、舞台上に登場するからである<sup>12)13)</sup>。

ノイマイヤーの「マノン」もまた、バレエの中の重要な「マノン」のひとりである。実際のところ、二十一世紀の今日、一般の観客が劇場で巡り会えるバレエの中の「マノン」は、マクミランのヒロインの他には、このノイマイヤーの《椿姫》の中の「マノン」しかいない。従って、バレエの中の「マノン」の表象について考えるのであれば、この「マノン」を研究の対象に加えることは必須であろう。本稿の目的は、その事前の作業として、(ノイマイヤーの「マノン」が登場する)バレエ《椿姫》の元になったと考えられる三つの重要なテキスト——ジェラルド・ジュネットの用語を借りるなら三つのイポテキストと、ノイマイヤーのバレエの全体の構成を比較検討することにある。三つのテキストとは、アレクサンドル・デュマ・フィスの小説『椿姫』(1848年)と作家自身が脚色した同名の戯曲(1852年)、そしてヴェルディ(Giuseppe Verdi, 1813-1901)のオペラ《ラ・トラヴィアータ》(1853年初演)<sup>14)</sup>の台本である<sup>15)</sup>。ハンス=ヨルク・ノイシェフェールが指摘しているように、デュマ・フィスの『椿姫』

は絶えず書き換えられ変換されている作品であり、この小説ほど膨大な数のイペルテキストを持つ作品も少ないであろう<sup>16)</sup>。しかし、だからこそ、その無数のテキストの中から、最も基本的で重要と思われる三つのテキストに対象を絞り込んだ<sup>17)</sup>。更に付け加えるなら、デュマ・フィスの小説そのものがプレヴォーの『マノン・レスコー』のイペルテキストとも言える<sup>18)</sup>。

先ず、第一節ではノイマイヤーの《椿姫》の作品の構成を簡潔に紹介する。第二節ではデュマ・フィスの小説を取り上げ、ノイマイヤーのバレエと「原作」との距離を検討したい。第三節ではノイマイヤー作品との関連に注目しながら、《ラ・トラヴィアータ》のイポテキストとしてのデュマ・フィスの戯曲が小説からどのように書き換えられているのか論じる。そして、最終節では劇作品がオペラの台本に書き換えられたことによって生じた変化を指摘したい。ノイマイヤーが「マノン」という登場人物に付与した（プレヴォーの「マノン」にはない）固有の属性を浮き彫りにするためには、デュマ・フィスの作品を見返すことは必要不可欠であろう。また、文学研究者の立場からは、羊皮紙から真っ先に削り取られてしまい、二十一世紀の今日、《ラ・トラヴィアータ》の影に隠れてしまった最初の『椿姫』を、このような作業を通して少しでも復権することが出来れば幸いである。

## 1. ノイマイヤーの《椿姫》

ノイマイヤーの《椿姫》が初演されたのは1978年11月4日、即ち、ファン・ダイクが《マノン・レスコーとシュヴァリエ・デ・グリュ》を発表する丁度一年前である。プロローグ付全三幕のバレエで、シュツットガルト・バレエのために、名花マリシア・ハイデを主演（マルグリット・ゴージェ役）として振り付けられた。シュツットガルト・バレエはノイマイヤー自身、ジョン・クランコの下、ダンサーとして所属していたことがある古巣である。音楽は、ロマン主義時代のパリで暮らし、そして亡くなったショパンの複数の曲を用いている。演出もノイマイヤーが、舞台装置と衣装はユルゲン・ローゼが担当した。また、ハンブルクでの初演は1981年2月1日、上演したのはノイマイヤー率いるハンブルク・バレエ団である<sup>19)</sup>。

バレエ〈椿姫〉の登場人物は以下の通りである（今回は、紙幅の関係で主要人物のみ記載する。また、表記した「役名」は作品の中で重要性が高いと思われる順番で列挙した。ただし、マノンとデ・グリュは、既に述べたように、劇中バレエの登場人物であるので別途、最後に加えた。いずれにせよ、実際の公演で配布される配役表の「役名」の順序とは一致していない<sup>20)</sup>。）：

マルグリット・ゴージェ  
アルマン・デュヴァル  
その父、デュヴァル氏

プリュダンス  
ガストン・リユー  
オランピア  
公爵  
N伯爵  
マルグリットの召使い、ナニーヌ  
〔劇中バレエの登場人物〕  
マノン・レスコー  
デ・グリュー

次に、ノイマイヤーのバレエの全体の構成である。筆者自身の観劇体験の記憶<sup>21)</sup>と上演時のプログラムに掲載されている「梗概」<sup>22)</sup>を参考にして、次のようにまとめた：

プロローグ：舞台はマルグリットのアパルトマンでの競売の場面から始まる。即ち、バレエが始まる時点で、既にマルグリットは亡くなっているという設定である。様々な訪問者に混じって、マルグリットの召使いナニーヌとデュヴァル氏の姿がある。そこへアルマンが駆け込んで来る。過去の思い出を呼び覚ます場所に立ち戻った彼は、愛した女性を失った悲しみで嗚咽する。舞台の奥をマルグリットが在りし日の姿で通り過ぎて行くのが観客の目に映る。苦痛のあまり気を失いかけたアルマンに父親が駆け寄る。そして彼の「告白」が始まる。聞き手は彼の父親デュヴァル氏である。

第一幕：オーケストラがショパンの『ピアノ協奏曲第二番』の演奏を始める時、舞台は過去（つまり、マルグリットの存命中）に戻る。バレエ《マノン・レスコー》が上演されているヴァリエテ座で、アルマンはマルグリットに初めて紹介される。二人の未来を投影するかのよう、劇中バレエの登場人物として、舞台上に現れたマノン/デ・グリューが（物語内の）現実世界に介入し、マルグリット/マノンとアルマン/デ・グリューの四人が踊る場面が挿入される。舞台が跳ねた後、N伯爵を追い払いたいマルグリットは、ガストンやプリュダンスと共にアルマンを自宅に招く。そこで激しく咳き込んだマルグリットを心配するアルマンは、彼女に自分の思いを打ち明ける。ここで恋人達の第一のバ・ド・ドゥが入り、戸惑いながらもアルマンの情熱を徐々に受け入れて行くマルグリットが描かれる。

二人の関係が深まっても、マルグリットの生活は変わらない。アルマンは享樂的な生活の渦に巻き込まれながら、彼女を待ち続ける。やがてマルグリットは庇護者である公爵や遊び仲間達と郊外の田舎へ出かけて行き、アルマンもその後を追う。

第二幕：ショパンの軽やかなワルツに乗って、田園風景の中の乱痴気騒ぎが繰り広げられる。若者達の騒々しさに苛立った公爵が、その騒ぎを中断させた時、アルマンはマルグリットから離れようとする。しかし、彼女は彼を自分の傍らに引き戻すと、公爵からの贈り物の高価な首飾りを外し、庇護者の目の前に投げ捨てる。このマルグ

リットの一連の仕草は、彼女の生活を支えている公爵の援助を放棄することを象徴的に意味している。公爵は去り、仲間達も三々五々姿を消す。二人きりになった恋人達は、恋の喜びを享受するような美しく純粋なパ・ド・ドウを踊る。主役二人による第二のパ・ド・ドウである。

しかし、幸福は長続きしない。アルマンが乗馬に出かけている間に、デュヴァル氏がマルグリットを訪れ、息子と別れるよう要求する。マルグリットは最初、恋人の父親の願いに抗おうとするが、その時、彼女を脅かす影のように、ショパンのエチュード『雨だれ』の中間部の音楽と共に、劇中バレエの中の登場人物だったはずのマノンが彼女の愛人達を引き連れて現れる。消すことの出来ない自分の過去を思い知らされたからか、マルグリットはデュヴァル氏の説得に応じ、アルマンに手紙を残してひとりパリに戻る。もぬけの殻となった田舎の家で、マルグリットの手紙を読んだアルマンは、恋人に裏切られたと思い、怒りと嫉妬に囚われる。アルマン役のダンサーの見せ場のひとつであるヴァリエーションが入る。パリに戻った彼が見出したのは、他の男性の腕の中に居るマルグリットであった。

第三幕：最初の場面はシャンゼリゼでの思いがけぬ再会である。マルグリットを忘れられないアルマンは、彼女の目の前で高級娼婦オランピアと戯れる様子を故意に見せつける。アルマンの振る舞いに胸を痛めたマルグリットは彼の元を訪れる。二人は激しい情念に突き動かされるままに、再び一夜を共にする。これが第三のパ・ド・ドウとなる。しかし、再度、暗がりの中から現れたマノンの姿を目にしたマルグリットは、デュヴァル氏との約束を思い出し、恋人が目覚める前に姿を消してしまう。

事実を知らないアルマンは、マルグリットへの未練を断ち切れず、ある舞踏会で彼女に「娼婦」としての代価を支払い、公衆の面前で侮辱する。あまりの仕打ちにマルグリットはその場で崩れ落ちる。

アルマンの「告白」は終わりに近づく。彼の物語の聞き手として、舞台下手の袖に佇んでいたデュヴァル氏は舞台裏へ姿を消す。舞台の前景で、ナニーヌが彼にマルグリットの日記を手渡す。舞台の上手前景に残ったアルマンはその日記を読み始める。舞台の奥では、マルグリットの生前の最後の様子が描かれる。病を押して劇場に足を向けた彼女は、再び、バレエ『マノン・レスコー』を見る——ここから、マルグリットの日記の中の場面を再現するのに、広い空間が必要となるため、日記のページを繰るアルマンは上手の袖に移動する。マノンの末路と病の苦しみから逃げるように劇場を後にするマルグリットだが、劇中バレエのマノン/デ・グリュエは彼女に付きまとい、マルグリットの死期が迫っていることを暗示する。舞台後景で、残り少ない日々を、彼女は孤独の中、アルマンに向けて日記を書き綴りながら過ごす。そして、ひとり打ち捨てられたマルグリットが、届かぬ幸福に手を伸ばそうとして倒れた時、舞台上手前景に戻って彼女の日記を読み続けていたアルマンは、静かに彼女の日記を閉じ、そして幕が下りる。

一般にノイマイヤーの《椿姫》はデュマ・フィスの小説を「原作」としていると言われている<sup>23)</sup>。また、2018年2月のハンブルク・バレエの来日公演のプログラムに寄せられた振付家の挨拶文を見ると、「《椿姫》は)アレクサンドル・デュマ・フィスの同名の小説に基づいた物語バレエです。」と彼自身が明言している<sup>24)</sup>。確かに、上にまとめたバレエ《椿姫》の全体の構成や内容を鑑みると、ノイマイヤーの作品には小説の物語内容との類似点や、小説の語りの手法の借用が確認出来る。その点について具体的に検討するために、次にデュマ・フィスの《椿姫》に話を移したい。

## 2. イペルテキストとしてのノイマイヤーの『椿姫』

### 2-1: 小説『椿姫』<sup>25)</sup>

アレクサンドル・デュマ・フィスの小説『椿姫』は、1848年にパリのアレクサンドル・カドから八折りの二巻本で出版された。デュマ・フィス自身の証言によれば<sup>26)</sup>、サン＝ジェルマン・アン・レーのシュヴァール・ブラン亭という宿屋の一室で、三週間で書き上げられたという。彼は出来上がった原稿をアレクサンドル・カドのところに持ち込んで、交渉の末、自分の新作を1000フランで売った。カドは1200部を刷りその全てが売り切れた。出版されたこの年に既に戯曲化の話が持ち上がる<sup>27)</sup>。1851年には同じ出版社から、ジュール・ジャンンの有名な序文と共に、今度は一巻本で第二版が出版される。翌年の1852年——戯曲『椿姫』初演の年には、再びジャンンの序文の付いた第三版がミッシェル・レヴィ・フレールから出版され、この版が二十世紀の今日に至るまでデュマ・フィスの小説『椿姫』の底本となる。こうして『椿姫』は若きアレクサンドルの出世作となる。

作家自身は、同行していた友人がパリに発ち、かつての愛人と「何度も散歩したサン＝ジェルマン・アン・レーのバルコニーでひとりになった途端、彼女のことを考え始め、彼女の物語、と言うよりむしろ、彼女についての物語を書こうと思い立った[...]。」と書き残している<sup>28)</sup>。他方、アンドレ・モーロワは、デュマ・フィスがシュヴァール・ブラン亭で愛人の手紙を読み返し、彼女に関する小説を創作したと言っている<sup>29)</sup>。いずれにしても、その「愛人」とは、言うまでもなく、ジャンンの序文で描かれている高級娼婦マリー・デュプレシ(Marie Duplessis)、本名アルフォンシーヌ・プレシ(Alphonsine Plessis, 1824-1847)である<sup>30)</sup>。

先行研究者によってたびたび指摘されているが<sup>31)</sup>、「恋に殉じることで復讐される高級娼婦」という主題は、ロマン主義時代に好まれた主題のひとつであった。『椿姫』の中でも「ユゴーはマリオン・ドゥロルムを、ド・ミュッセはベルヌレットを、アレクサンドル・デュマはフェルナンドを創り上げた[...]。」(強調はデュマによる。)と書かれている<sup>32)</sup>。デュマ・フィスは当時の文壇の状況を承知した上で、自らの体験を元にマリー・デュプレシをマルグリット・ゴティエというヒロインとして蘇らせた。

しかし、『椿姫』はあくまでも小説、つまりフィクションである。確かに、デュマ・フィスとマリー・デュプレシの関係は周知の事実ではあったし、個人的な恋愛体験に基づいて書かれたということは作家自身も認めているが、『椿姫』における自伝的要素はごく限られている。ヒロインの死とそれに続く競売を除けば、実体験に基づく部分はマルグリットとアルマンの恋物語の冒頭部分のみである<sup>33)</sup>。

また、「恋する高級娼婦」の受難とその愛人の葛藤を主題としたこの作品は、同時代人から「十九世紀の『マノン・レスコー』」と呼ばれた<sup>34)</sup>。ヒロイン像に共通点があるというだけではなく、プレヴォーの小説が作品内で重要な小道具となって登場する上、「マノン」や「デ・グリュ」への言及が随所に見受けられたからであろう。しかしながら、マルグリットの恋人アルマンはデ・グリュとは異なり、ありのままのマルグリットを受け入れることはない。従順な愛人になることを彼女に繰り返し誓いながらも、一方ではマルグリットがマノンのように自分を裏切るのではないかという強迫観念に取り憑かれており、他方では常にデ・グリュの影に怯え、自分がマノンの恋人と同じ運命を辿ることを怖れるのを止めない。アルマンの葛藤はデ・グリュの抱えた苦悩とは別種のものである。一見すると、その純粋な恋心でマルグリットを改心させ、救済しようとするアルマンだが、その行為そのものが彼のマルグリットに対する相矛盾する感情の表れである。また、『マノン・レスコー』の場合のような明確な父子対立もデュマ・フィスの小説には存在しない。その根底にあるのは当時の父権社会を支える保守的な道德観と作家本人の女性嫌悪にも通じる女性に対する複雑な感情であろう。娼婦を悔い改めさせようという考え方そのものが、マルグリットを受難に追い込むのである。デュヴァル氏の「全てのマノンはひとりのデ・グリュを生みうる[...]。」という言葉は<sup>35)</sup>、この作品の本質を集約しているように思われる。

小説の主題について述べたところで、次に物語の構成の特色に話を移したい。この小説の語りの構成が二重になっていることはよく知られている。小説の冒頭で「私」と名乗る語り手は1847年3月12日に偶然、ある競売の看板を目にする。それはマルグリット・ゴージェの死後、彼女の負債を清算するための競売であった。「私」は（彼女の客ではなかったが）生前のマルグリットを見知っていた。競売の当日、会場に足を向けた「私」は、一冊の本——それは、マルグリットの所持品の中にあつた『マノン・レスコー』なのだが——その『マノン・レスコー』をかなりの高価で競り落とす。そして、自宅で最初のページに「マノンをマルグリットに捧ぐ。恭順の証として。」という献辞を見つける。そこには「アルマン・デュヴァル」という署名があつた<sup>36)</sup>。この献辞に興味を抱いた「私」は『マノン・レスコー』を読み返し、マノンとマルグリットの最期を比較してマルグリットを哀れむ。競売も終わり、世間も「私」もマルグリットの死を忘れかけた頃、「私」はアルマンの訪問を受ける。ここから「私」の「アルマン探し」が始まる。紆余曲折を経た後、「私」は1847年の初夏になって、アルマンから彼とマルグリットの物語をようやく聞き出すことが出来る：



「私がマルグリットと知り合ったのは、大体、一年のこのくらいの時期、今日のようなある日の晩でした。」とアルマンは、私が彼に言っていたことではなく、自分自身の思いに耳を傾けるように私に言った<sup>37)</sup>。

こうして、アルマンの物語が始まるのは第 VII 章の途中からで、最初の数ページはアルマンの言葉が導入動詞を伴って、直接話法で引用される形を取るが、やがてアルマンの語りが地の文となって行く。しかし、「私」はアルマンの物語の「聞き手」として、頻繁にその物語内に介在し続ける。アルマンの物語が終わるのは第 XXIV 章。この章の最後の段落で、アルマンは「私」に、マルグリットが友人ジュリー・デュブラに託したマルグリットの手記に目を通すよう促す。第 XXV 章の冒頭で、小説の語り手は「私」に戻り、この章の最初のページの最後の行から第 XXVI 章にかけて、マルグリットの手記が直接引用されるため、この二つの章の語り手は、殆どマルグリットである<sup>38)</sup>。終章に当たる第 XXVII 章では、「私」が再び語り手となり、小説全体の物語の管理者のように『椿姫』という作品を締め括る。つまり、小説の核となるアルマンが語り手となっている物語は、第 VII 章の途中から第 XXIV 章まで、ページ数で換算すると、作品全体が（ジャンンの序文は除外して）369 ページに渡るのに比して、アルマンが語り手の物語は 255 ページ、作品全体の約 7 割である。

小説本来の語り手「私」は小説の冒頭で「私は[...]この物語が実際に起こったことだと確信してくれるよう読者に強く要請する。この物語に登場する人々は、ヒロインを除けば、皆、今尚、健在である。」と述べ<sup>39)</sup>、小説の内容の信憑性を担保しようとしている。このような物語内容に対する語り手の態度、あるいは、神経質とも言える程に物語情報の出所を提示し、管理しようとする語りの手法そのものは、未だ小説が第一級のジャンルではなかった時代の作品では珍しいことではない。敢えて言えば、『椿姫』の場合、興味深いのは、「私」の「アルマン探し」が二転三転し、アルマンの物語がなかなか始まらないという点である。

既に述べたように、アルマンは「私」を訪ねる訪問者として小説の中に初めて登場する。彼の目的は、「私」が競売で手に入れた『マノン・レスコー』——それは、彼がマルグリットに贈ったものだったのだが——を取り戻すことだった。「私」はそれを無償でアルマンに返すと言うが、その交換条件として、どのような事情があったのか、その説明＝「告白」を求める。その際、アルマンは彼が旅先で受け取ったマルグリットの手紙は見せるが、それ以上の詳しい話は語らずに、再び、「私」の前から姿を消してしまう。「私」はアルマン不在の間、パリで囁かれたマルグリットに関する噂や、マルグリットとアルマンの「関係」<sup>40)</sup>について情報を集めようとするが、あまり成果は上がらない。万策尽きてマルグリットの眠るモンマルトルの墓地まで行き、墓守からアルマンの居所を聞き出し、アルマンを自宅を訪ねる。アルマンは旅の疲れ

から床に着いていたが、「私」の問いに対して、マルグリットの最期を看取ったジュリー・デュプラから、マルグリットの手記を受け取ったことは認める。しかし、彼はその手記を「私」には見せずに隠してしまう。そして、自分はその手記を何度も読み返したし、貴方にもお見せするが、それは「もっと後」になってからだと、「私」の好奇心に応えようとはしない<sup>41)</sup>。アルマンがやっと自分とマルグリットの物語を始めるのは、「私」がモンマルトルの墓地で、永代墓地に移動させるという口実の下、マルグリットの遺骸を掘り起こす場面に立ち会った後である。

通常、伝統的な小説の手法としては、二重構造になった小説の外枠の語り手「私」の役割は、作品の核となる二つ目の物語を引き出すことにある。しかし、『椿姫』においては、アルマンの物語は様々な理由で延期され、変転する状況に先延ばしにされる。競売で競り落とした『マノン・レスコー』を読み返した「私」が指摘するように、マルグリットの最期はマノンの死よりはるかに残酷である。マノンは、確かに、ヌーヴェロルレアンの砂漠で死んで行ったが、少なくとも、恋人の腕の中で息を引き取れることを許された。マルグリットは——マノン同様、罪深い女性であるが、マノンと同じく改心したかも知れないのに、そして、見かけだけは、贅を尽くしたアパートマンで亡くなったが、マノンが息絶えた現実の砂漠より、はるかに不毛な心の砂漠の中で死ななければならなかったのである。しかも、語り手が推測したように、マルグリットは「改心して」亡くなった<sup>42)</sup>。恋人のために、愛の受難者となったのである。アルマンは、マルグリットを残酷な形で死なせたことへの拭い切れない後悔と、「受難」を受け入れた恋人への大きな負債を抱えている。その精神的な危機を回避するために、彼は、骸となったマルグリットの姿を見るという荒療治で——それは、死者にとっては、尚、また、非常に残酷な手段なのだが——内的葛藤を乗り越え、自己保存を可能にする。おそらく、作者は、恋人を失ったばかりのアルマンのこうした感情や、猟奇的な墓暴きの場面などを描くのに、第三者である「私」を介在させることで、物語内容と小説の受容者である読者の間にある程度の距離を置きたかったのであろう。また、(物語内容のレヴェルで言えば) アルマンは、マルグリットの遺骸を見た後でなければ、「告白」を始められなかったとも言える。

以上、小説『椿姫』の主題と本質、語りの構造の特徴について、本稿の分析に必要な範囲でまとめてみた。既に、述べたように、「恋する娼婦」という主題、物語内容の信憑性を担保しようとする二重構造の語り、そしてその仕組みを利用して、娼婦の愛人を語り手とする彼自身の内的葛藤の物語は、十九世紀の前半の作品としては珍しいものではない。だが、これを舞台化するとするとまた話は別である。ここで、ノイマイヤーの《椿姫》とデュマ・フィスの小説との距離——類似点と相違点の検討に入りたい。

## 2-2：小説とノイマイヤーの《椿姫》

繰り返しになるが、一般にノイマイヤーの《椿姫》はデュマ・フィスの小説『椿姫』から着想を得たと言われているし、両作品にはいくつかの共通点が窺える。ここでは、我々に重要であると思われる二点に絞って論を展開したい。

第一点目は、ノイマイヤーがバレエの物語世界をデュマ・フィスの小説にならって、ヒロインの死後から過去に遡る形で構成したという点である。第一節で既に紹介したが、バレエは（小説と同じように）マルグリットの死後の競売の場面を起点として、アルマンが過去を回想し、マルグリットとの恋の顛末を、父親に「告白」という形を取っている。小説本来の語り手「私」は存在しないし、墓暴きの場面はないが、小説の核となるアルマンの物語が、アルマンを語り手として、そして、デュヴァル氏を聞き手として展開される。アルマン役のダンサーは「（「告白」の）語り手としてのアルマン」と「（「告白」の中の）登場人物としてのアルマン」の二役を担うこととなる。それは、息子の聞き手となる「デュヴァル氏」役についても同様である。第一幕で、一旦、物語がヴァリエテ座での恋人達の出会いに戻ったところから、第三幕、アルマンが公衆の面前でマルグリットを侮辱する場面まで、舞台は、ほぼ、アルマンの「告白」の物語内容の時間軸に従って展開して行く。（ただし、一箇所、選択された物語形式に対する重大な違反があるが、その点については後述する。）アルマンの「告白」が終わると、聞き手であるデュヴァル氏は観客の前から姿を消し、そこから終幕まではマルグリットの日記を読むアルマンと、その日記の内容が舞台化される。小説内でアルマンが日記を読む場面はないが、ここでも、ノイマイヤーは小説の終盤の構成を踏襲していると言える。アルマン役のダンサーは（小説内では、外枠の語り手「私」が果たす）マルグリットの日記の読み手という三つ目の役を担う。ノイマイヤーは舞台の前景、後景、更には、左右の舞台袖（正確には、伝統的な建築方式の劇場で言うなら、左右の特別桟敷席の前の空間）等の舞台空間をフルに活用して、小説内に組み込まれた二つの物語——アルマンの「告白」とマルグリットの日記を、観客の目の前に視覚化した。この手法を取ったための必然的な結果であろうか、彼のバレエの結末において、マルグリットは（小説同様）孤独の中で死んで行き、アルマンは消し去ることの出来ない後悔を抱える。小説本来の語り手もおらず、墓暴きの場面もないバレエにおいて、アルマンの後悔が昇華されることはない。愛に殉じたマルグリットの姿が崇高と映るか、あるいは、アルマンの後悔の苦さと後味の悪さだけが残るか、は、受容者である観客次第であろうが、おそらく双方が入り交じった複雑な感情が、観た者の心に刻印されるのではないだろうか？

二点目は、小説内で重要な役割を果たすプレヴォーの『マノン・レスコー』という作品を劇中バレエとして導入し、その登場人物であるマノンとデ・グリュエを、劇中バレエの中の登場人物としてだけではなく、映画のフラッシュバックの手法を真似て、恋人達の心理を掘り下げるのに効果的に配置したという点である。ノイマイヤー自身の言によれば、彼は、「デュマの小説のまるで映画のような芸術的なディメンション」

に注目し、「バレエ[sic.]においても、記憶の光景を変えて、フラッシュバックの手法を用いることが可能なはずだ[…]。」と考えたのである<sup>43)</sup>。ただし、前項で触れたが、小説においては、常に『マノン・レスコー』の中の登場人物に脅かされているのはアルマンの方だが、ノイマイヤーは——第一節で紹介した彼のバレエの全体の構成からも分かるように、むしろ、マルグリットの心理描写に「マノン」像を多用している<sup>44)</sup>。とはいえ、ロール・ギルベールが指摘するように、『椿姫』を元にした作品の中で、マノンとデ・グリュをマルグリットとアルマンに重ね合わせた例は、ノイマイヤー以前には存在せず、彼の作品がデュマ・フィスの小説を「原作」にしたと見なされるひとつの大きな要因ともなっている<sup>45)</sup>。

しかしながら、言語記号のみで表象された小説のテキストを、身体言語を中心としたバレエという複数の記号体系の総体である芸術形式に転換するのだから、小説を「忠実」に視覚化することは不可能に近いし、もし、そのような脚色が実現されたとしても、その場合、ノイマイヤーのバレエはその存在意義を失ってしまうであろう。元よりノイマイヤーにそのような野心があったとも考えられないし、また、既に分析した小説の手法の借用や類似点を見る限り、彼が《椿姫》を振り付けた時、デュマ・フィスの小説から着想を得たという一般的な認識は否定出来ない。しかし、これも同様に上記の分析が示していることだが、ひとつの芸術作品における先行作品との関係は、決して単純なものではないし簡単に説明出来るものでもない。その事実を明確にするために、ノイマイヤーのバレエの中で、デュマ・フィスの小説とは大きく異なる点を二点——そのひとつは、振付家がアルマンの「告白」を視覚化した際に起こった、選択された物語形式に対する重大な違反とも関係があるのだが、その点を解説して第三節につなげたい。

先ず問題となるのは、マルグリットとデュヴァル氏の面会の場面の挿入箇所である。小説においては、この秘密の面会は第 XXV 章、即ち、マルグリットの日記に挿入され、この章の大半を占めている。また、マルグリットは自分の手記にデュヴァル氏が彼女に面会を求めた手紙も添付している。従って、この面会の場面は、小説に忠実であろうとするなら、(バレエの) 第三幕の後半になって、マルグリットの日記が視覚化された箇所に挿入されるべきなのだ。しかし、ノイマイヤーはデュヴァル氏の秘密の訪問を、本来、アルマンの「告白」の途中であるはずの第二幕の後半に置いた。「告白」の語り手であるアルマンが知るはずのない事実が、「告白」内に挿入されてしまう訳であるから、物語情報の管理という観点から見れば、これは当初の設定から完全に逸脱した演出である。そして、その結果として当然のことながら、マルグリットの日記が視覚化された第三幕後半では、この場面はもはや再現されることはない。また、アルマンの「告白」の聞き手であるデュヴァル氏が、息子に事前に事実を告げたのかどうかは、ノイマイヤーのバレエでは(「梗概」においても) 明らかにされていない。

他方、ノイマイヤーは小説内におけるアルマンとオランプのエピソードを「もつと

もインパクトのあるシーン」と捉え、第三幕で丁寧に再現している<sup>46)</sup>。そして、その後のマルグリットの訪問、狂おしい一夜も小説通りである。しかし、その後の展開は小説とバレエで分れる。小説においては、マルグリットが再び、自分の望み通りに自分の下に戻ることはないかと再認識したアルマンが、彼女に「一夜の代金」として 500 フランの為替を送りつける<sup>47)</sup>。しかし、バレエの中では、華やかな舞踏会の場面でアルマンがマルグリットに包みを渡し、中身を見たヒロインが衝撃のあまり包みを取り落とし、札束が舞台上に散乱するという公衆の面前での侮辱の場面となっている。第一点目の（小説とバレエの）違いは物語形式に関わることだが、この二つ目の相違点は物語内容の変更である。

筆者は、別に、ノイマイヤーが「原作」と見なされているデュマ・フィスの小説通りに、物語を再現しなかったことを批判している訳ではない。ホルスト・ケーグラーは、ノイマイヤーが「マノン・レスコーの題材を、いわばマルグリットとアルマンの運命の前兆として作品全体に通すことで、バレエ[sic.]とヴェルディのオペラが似通う危険性を避け」と主張している<sup>48)</sup>。また、ノイマイヤー自身、上記のアルマンとオランプのエピソードに関連して「ヴェルディがこの心打たれる状況に曲をつけなかったことは、私にはまったく理解できないことです。」と述べている<sup>49)</sup>。換言するなら、ノイマイヤーは常にヴェルディのオペラを意識し、念頭に置いていたのだ。そして、今、我々が指摘したばかりの小説と彼の《椿姫》を分け隔てる二つの相違点、つまり、1) マルグリットとデュヴァル氏の（アルマンには）秘密の面会を、（選択された語りの形式を無視して）作品の核を成す過去の物語の、物語内容の時間軸に忠実な箇所に設定したこと；2) （小説とは内容を変えて）アルマンがマルグリットを公衆の面前で侮辱する場面を作ったこと；この二点は、むしろ、ヴェルディの《ラ・トラヴィアータ》から借用されたものではないのだろうか？

しかるに、このような場面を最初に設定したのは、ヴェルディのオペラの台本を書いたフランチェスコ・マリア・ピアーヴェ (Francesco Maria Piave, 1810-1876) ではない。ピアーヴェは、小説『椿姫』の作者の手になる戯曲を下敷きにしたに過ぎない。従って、我々はヴェルディの《ラ・トラヴィアータ》の台本を検討する前に、作者自身の手によってどのように小説が書き換えられたのかを見ておきたい。

### 3. 戯曲『椿姫』<sup>50)</sup>

アレクサンドル・デュマ・フィスの戯曲『椿姫』（全五幕）は、作家自身の証言によれば、1849 年の夏、約一週間という短期間で書き上げられた。最初は、メロドラマ作者でアンビギュ座の支配人だったこともあるアントニー・ベロー (Anthony Béraud, 1792-1860) と共同で、小説を戯曲化する作業が進められたが、この共作は上手く行かなかった。単独で仕上げた戯曲を読んで聞かせたところ、当初は小説『椿姫』

を芝居にすることに反対していた父親デュマ・ペールも——息子の作品は「真実に近過ぎる。」と検閲を懸念しながらも<sup>51)</sup>——息子の計画に賛同する。ところが、そのデュマ・ペールの歴史座が資金難から閉鎖されてしまう。友人の働きかけでヴォードヴィル座での上演が決まったものの、今度は父親が危惧した通り検閲に引っ掛かり、当局の許可がなかなか下りない。モルニー伯爵が内相に就任した翌年の1852年2月2日、ようやく初演に漕ぎ着ける<sup>52)</sup>。この芝居は大当たりを取り、その後再演に再演を重ねる。ジルベール・シゴーによれば、マルグリット役を初演したウジェニー・ドッシュ(Eugénie Doche, 1821-1900)は、1852年～1867年にかけてマルグリットを500回演じたという<sup>53)</sup>。

ここで、戯曲『椿姫』が上演されるまでの変遷に関して劇作家が残している証言の中から、本稿に関連が深い楽屋の裏話をひとつ紹介したい。歴史座が閉鎖された後、デュマ・フィスは色々な劇場に自分の原稿を持ち込んだ。そのひとつ、ジムナズ座での出来事である。ジムナズ座では、その頃、テオドル・バリエール(Théodore Barrière, 1823-1877)の『マノン・レスコー』の稽古に入っていた<sup>54)</sup>。そのため、当時のジムナズ座の座長は、その『マノン・レスコー』とデュマ・フィスの芝居の主題、あるいは双方のヒロインがあまりに似通っているという理由で、彼の芝居の上演を拒否したというのである<sup>55)</sup>。「恋に殉じることで、復讐される高級娼婦」という主題がロマン主義時代に好まれていたことは既に指摘したが、その流行を裏付ける傍証となる逸話であり、同時にデュマ・フィスとプレヴォーの小説の因縁の深さをも物語っている。しかし、小説家が劇作家となった時、デュマ・フィスの作品には尚、『マノン・レスコー』は深い影を落としていたのだろうか？ここから具体的に彼の戯曲『椿姫』と小説を比較してみたい。

先ず、登場人物であるが、脚本に従って男性役から見て行くと、アルマンの他に：ジョルジュ・デュヴァル、その父（デュヴァル氏は、ここで初めて、(姓名の)名を得る。）

ガストン・リュウ（小説では「ウジェーヌ」である<sup>56)</sup>。）

サン＝ゴードン（実在の人物がモデルらしいが小説には登場しない。）

ギュスターヴ（小説には登場しない。）

ジレィ伯爵（小説のG伯爵に対応する。）

アルチュール・ド・ヴァルヴィル（小説のN伯爵に対応すると思われるが役回りが異なる。）

医師（小説内のマルグリットの手記に登場する医師を発展させたと思われる。）

（端役についてはここでは省略する。尚、マルグリットの庇護者である「公爵」は、他の登場人物の科白で言及されるものの、もはや舞台上の登場人物としては現れない。）

次に女性の役であるが、マルグリットの他に：

ニシェット (小説には登場しない。)

プリュダンス (ほぼ小説通りの性格が与えられ、同様の役回りを演じる。)

ナニーヌ (同上。)

オランプ (小説とは役回りが異なる。)

(端役については男性役同様省略する。)<sup>57)</sup>

続いて、戯曲の構成と小説との対応関係であるが：

第一幕 舞台は「パリ。マルグリットの閨房」。物語内容の観点からは、ほぼ小説の第VIII章～第X章を踏襲している。

第二幕 舞台は「パリ。マルグリットの家化粧部屋」。小説の第XI章～第XIV章の内容に従っている。

第三幕 舞台は「オートウィユ。田舎の居間」。基本的には小説内でのブーヅヴァールの滞在中の出来事が起こるが、既に指摘したように、マルグリットとデュヴァール氏の秘密の面会が第4景に設定されている。従って、小説との対応関係では第XVII章～第XXII章、及び第XXV章に当たる。

第四幕 舞台は「オランプの家の極めて優雅な居間」。マルグリットを諦めきれないアルマンは彼女を苦しめる。小説では第XXIII章～第XIV章までの内容を取り込んでいる。

第五幕 舞台は「マルグリットの寝室」。マルグリットの最後の日々と死まで、つまり、小説では第XXVI章である。

戯曲と小説の内容がどのように対応しているか確認した上で、以下、作家自身の手になる「書き換え」の中から重要と思われる点をいくつか指摘しておきたい：

1) 最初に、新しい登場人物や役回りの変わった人物についてまとめておく。先行研究者も度々、指摘しているし<sup>58)</sup>、劇作家自身後年ぼやいているが<sup>59)</sup>、初演がヴォードヴィル座、再演がジムナーズ座であったため、ブールヴァール系の劇場の観客の好みに合わせて、デュマ・フィスは第一幕と第四幕に、賑やかで陽気な場面を挿入しなければならなかった。サン＝ゴードンが新たに加わったのはそのためであろう。また、オランプは第一幕からマルグリットの娼婦仲間として登場し、お祭り騒ぎと快樂の好きな女主人として、第四幕の舞踏会を催す。しかし、(小説のように)アルマンのマルグリットに対する復讐に加担したり、マルグリットと喧嘩をしたりするようなことはない。また、ガストン・リュウも華やかな宴を盛り上げる役どころを演じている。ブールヴァール系の劇場では小唄や戯れ歌が挿入されるのが決まり事だったので、やむを得ず、デュマ・フィスもガストンの小唄や終幕の合唱を書いたと証言している。

一方、ヴァルヴィルだが、小説内のN伯爵が育ちの良い紳士的な人物であるのに対し、ヴァルヴィルは、第一幕からかなり好戦的な性格を示しており、第四幕ではマルグリットに付きまとうアルマンを快く思わない。そして、この幕の最後の景でアルマンは夜会の招待客の面前で、賭けで勝った儲けを、娼婦としてのマルグリットに支払

う代金として、舞台上に札をばらまく。すると、ヴァルヴィルは彼女が公然と侮辱されたことに立腹し、アルマンに手袋を投げつけ、決闘を申し込む。即ち、ここで、劇作家は自身の小説を大きく書き換えている。

他に新しく導入された人物としては、ニシェットとギュスターヴの二人が居る。ニシェットは、マルグリットがグリゼットであった頃の友人である。二人は、本来、デュマ・フィスの別の作品『アントニーヌ *Antonine*』(1849年)の登場人物である<sup>60)</sup>。ニシェットの登場によって、(小説では明らかにされていない)マルグリットの前歴が新たに加えられる。彼女もまた、高級娼婦になる前はグリゼットとして働いていた。ニシェットはグリゼットのまま地道に働き続けており、いつか、弁護士のギュスターヴと結婚出来ると信じている。彼女の美德と苦労は報われ、第五幕が設定されている1月1日に二人は結婚式を挙げることになる。

2) 次に、小説『椿姫』で重要な位置を占めていた『マノン・レスコー』が戯曲にどのように導入されているか確認しておきたい。小説家自身が書き換えたこの芝居においては、プレヴォーの小説に関わる言及はわずかに二箇所のみである。第二幕第4景のアルマンの科白の中と、第三幕第7景のアルマンの長い独白の途中である。その他の事例——献辞が書かれた『マノン・レスコー』をアルマンがマルグリットに贈るエピソード等は全て省かれている。検閲を懸念したためとも考えられるが、戯曲に出て来る二箇所とそれに対応する小説内のテキストをここで比較してみたい：

・第二幕第4景 マルグリットは、田舎で過ごすための資金調達をひとりで計画する。不安になったアルマンは『マノン・レスコー』を読んだことがある?とマルグリットに問い、その言葉の意味を問い返すマルグリットに、B氏から引き出した金を浪費するマノンとデ・グリュウと自分達は違うのだから、同じようなことをするなら受け入れられないと言う。つまりアルマンは自分の懸念を口に出し、マルグリットに「科白」を介して伝えている<sup>61)</sup>。

—小説では、自分が美人局のような役割を演じることになるのではと、アルマンが心の中で思うだけであり、言葉には出さないし、マルグリットに伝えることもない<sup>62)</sup>。

・第三幕第7景、ひとりパリに発ったマルグリットを待つアルマンは、たまたま置かれていたプレヴォーの小説を手に取り、長い独白の途中でその一節を舞台上で朗読する<sup>63)</sup>。

—この挿話も小説に存在するが、アルマンは『マノン・レスコー』をテーブルの上に見つけ、ページを繰るものの、プレヴォーのテキストが小説内で直接引用されることはない<sup>64)</sup>。

実のところ、「マノン」や「デ・グリュウ」はプレヴォーの小説内の登場人物であり、『椿姫』という仮想空間の中の「現実」に生きている実在の「人間」ではない。そして、小説内で彼らに言及される場合、「マノン」も「デ・グリュウ」も、外枠の



物語の語り手「私」や、アルマンの想念の中にイメージとして喚起されるのであって、もし何らかの実態があるとしたら、「私」が競売で競り落とした「本」という形のみである。このような抽象的な要素を舞台上で現出させるには限界がある。従って、劇作家は実際に舞台の上の仮想現実の中に存在し得るカップル——しかも「マノン」/「デ・グリュウ」とは対照的に、堅実で道徳的なニシェットとギュスターヴというカップルを、アルマンとマルグリットに対比する手法を選んだ。ただし、視覚化が難しいという事実にも拘わらず、尚、アルマンの科白や独白の中に（そして、小道具として）『マノン・レスコー』を導入しているという点からは、デュマ・フィスのこの小説への強い愛着が窺える。更に言うなら、第二幕第4景の資金調達の挿話は、マルグリットに対するアルマンの葛藤を浮き彫りにする出来事であり、他方、第三幕第7景の場面はマルグリットが大きな決断をした後に位置する。そのような箇所では喚起される「マノン」や「デ・グリュウ」は、小説の場合と同様、「恋する娼婦」というマルグリットの相矛盾するイメージをより明確に浮かび上がらせ、アルマンの情念に潜むジレンマを強調する役割を果たしている。

3) 三点目は表現形式の変更に関わる問題である。小説から戯曲へという物語内容の表象の方法の転換に伴い、デュマ・フィスは戯曲の中で扱う要素を取捨選択した。物語の信憑性を担保する必要のない演劇形式において、先ず、二重構造の語りの小説の外枠の物語——「私」を語り手とする物語が排除される。そして、劇作家はアルマンの「告白」とマルグリットの手記の中身のみを戯曲で演じられる直接の題材とした。この時点で、マルグリットの死後に小説内で起こる出来事も全て除外される——即ち、競売の場面、「私」の「アルマン探し」、何よりアルマンの抱えた葛藤を昇華するために必要な「墓暴き」の場面等であるが、それらは全て戯曲『椿姫』ともはや関係がない。また、それぞれの幕がひとつの「場所」に限定されているためであろうか、実体験が元になったヴァリエテ座での出会いも割愛されている<sup>65)</sup>。第三幕において、マルグリットとデュヴァル氏の対面は、田舎（小説ではブーヅヴァル、戯曲ではオートウィユ）に設定されているので盛り込まれているが、小説第XX章で、アルマンがデュヴァル氏とマルグリットとの関係を巡って、パリの自宅で対峙する場面はこれも戯曲には存在しない。この場面は、本格的な父子対立が存在しない小説『椿姫』で、それでも唯一、アルマンが自分の恋愛について父親に反駁する場面である。その一方、アルマンがマルグリットの裏切りを知り、父親の下に逃げ込む場面も、小説の中ではパリに設定されているのに、戯曲では、この場面はオートウィユに移されて、導入されている。このように細かく検討すると、デュマ・フィスの小説内の要素の取捨選択には、アルマンの葛藤の深刻さを和らげようとする意図が窺える。

マルグリットの自宅での夜食の場면을戯曲の起点としてからは、彼女の死までに起こる一連の出来事を、劇作家は小説内部の対話部分を活用しながら、（時間の一致が遵守されている訳ではないが）舞台上の仮想空間で起こる時系列順に配置している。

ヒロインの死後の出来事が、一切、盛り込まれていないことは既に指摘した。芝居の起点以前に起こった出来事についての扱いだが、これは切り捨てるか、登場人物の対話の中に盛り込むという極めて古典主義的な方法を取った<sup>66)</sup>。また、(ノイマイヤーのように)舞台上に「語り手」を設定している訳ではないから<sup>67)</sup>、物語情報は伝統的な演劇の手法で——複数の登場人物によって発信され、複数の視点から語られる。小説内では、自分の「告白」の「語り手」と「登場人物」という特権的な立場であったアルマンも、他の登場人物と同等の位置に置かれる。故に、マルグリットとデュヴァル氏の面会が、第三幕第4景という戯曲の中心部に設定されていても、何ら問題は発生しないし、選択された芝居の構成に伴う必然的な変更なのかも知れない。しかし、この場面がその後の芝居の展開の契機になっていることを勘案すると、むしろ、劇作家は、意図的にヒロインと恋人の父親の秘密の面談の場面を、作品の中核としたのではないかと推察出来る。

4) 最後は、結末の変更である。既に、マルグリットとデュヴァル氏の面会は、第三幕に挿入され、観客はその後の顛末まで知っているから、第五幕で描かれるのは、もっぱらマルグリットの死の場面である。第一幕と第四幕で、陽気に振る舞って座を盛り上げていたガストンは、ここでも気の良い青年として登場し、マルグリットの枕辺に佇んでいる。彼女は差し押さえに遭ってはいるものの、彼や医師、ナニーヌに暖かく見守られている。プリュダンスは、最後まで金の無心にやって来る(小説では、彼女はマルグリットを見切って、口実をつけて見舞いに来ない<sup>68)</sup>。描かれている出来事は異なるが、登場人物の性格は踏襲されている。第6景に、マルグリットがデュヴァル氏の手紙を読み上げる場面がある。第四幕の終盤で唆された「決闘」の結果の報告と、アルマンに事実を告げたという謝罪の手紙である。第8景でアルマンが登場する。マルグリットは、彼の過去の行為を赦すだけでなく、自分の肖像が入ったロケットを渡し、いつか若く美しい娘が貴方を愛したら、結婚するようにと勧める。時は1月1日<sup>69)</sup>、ニシュットとギュスターヴが簡素な式を挙げる日である。マルグリットが瀕死の床にあると知った新郎・新婦は、第9景でヒロインの下に駆け付ける。こうして、マルグリットは愛し愛されている人々に囲まれて天に召され、舞台の幕が下りる。

1)～3)で指摘して来た「書き換え」——気晴らしに劇場に足を運ぶ観客のために挿入された陽気なお祭り騒ぎの場面、『マノン・レスコー』への言及箇所の極端な減少、アルマンが「語り手」としての特権的な地位を失い、代わりにマルグリットとデュヴァル氏の面会の場面が、芝居の中核となる位置に据えられたこと等も、戯曲『椿姫』の作品の性格の変質と無関係ではない。だが、小説との決定的な違いはこの結末の「書き換え」であろう。恋人の死の床に馳せ参じることが出来たことで、アルマンの良心の呵責は和らげられ、まして、マルグリットからの赦しも得られるから、彼女の死を悲しむことはあっても、もはや小説の外枠の物語で語られるような深刻な内面

の危機を抱えることにはならない。観客に強く印象づけられるのは、「心から愛したのだから、多くのことは赦されるわ。」<sup>70)</sup>というニシェットの最後の科白に象徴されるように、犠牲を受け入れ、全てを許容して旅立つヒロイン、聖女となったマルグリットである。ニシェットとギュスターヴの結婚式の日に亡くなるというのも意味深長である。マルグリットは、あたかももうひとりの花嫁のごとく、アルマンに見守られて帰天する。小説の中のヒロインの残酷な死とは対照的と言ってよい。

劇作品である以上、そして実際の上演を考えて書く以上、観客の嗜好を度外視する訳には行かない。ハンス＝ヨルク・ノイシェフェールに依れば、小説『椿姫』は確かによく売れたのだが、同時代の保守的な読者からの批判も少なくなかったという<sup>71)</sup>。そのような状況を考慮した上で、デュマ・フィスは小説『椿姫』を戯曲『椿姫』に書き換えたのだろう。だが、その結果として、「恋に殉じる高級娼婦」としてのヒロインがもっぱら中心となり、彼女の愛人の複雑な感情や抑えがたい情念の描写が（皆無とは言わないまでも）影に隠れてしまうような状況を本当に望んでいたのであろうか？ただし、ここで注意しておきたいのは、劇作家自身が書き残した実際の上演の様子を読むと、戯曲『椿姫』が異なる角度から見えて来るという事実である。初演時の演出に関してデュマ・フィスが詳しく語っている文章が存在する。1852年の上演時、デュマ・フィスは演出も自分で手がけていた<sup>72)</sup>。そして、第四幕第7景の場面——アルマンがマルグリットを公衆の面前で侮辱する場面である。その箇所を引用したい：

（アルマンはマルグリットの腕を掴みながら）：

アルマン：ヴァルヴィル氏に誓ったと言うのか、貴女が愛しているヴァルヴィル氏に。彼を愛しているとおっしゃるがいい。そうしたら、僕はここから立ち去ります。

マルグリット：なら、言いましょう。ヴァルヴィルさんを愛しています。

（アルマンは、彼女を床に叩きつけ、彼女を両手で殴ると、それからドアの方に突進する、[...]）<sup>73)</sup>。

この場面で、デュマ・フィスは「[...]、私は確信があった。情念と嫉妬と怒りに駆られたアルマンが、マルグリットを跪かせ、彼女に手を上げると、彼女を殴り、あるいは殺したとしてもおかしくないだろう。」と考えた<sup>74)</sup>。そこで、何度も、アルマン役のシャルル・フェシュテール(Charles Fechter, 1824-1879)に自分の指示通りの仕草や動きをして欲しいと頼んだ。しかし、フェシュテールは——おそらく、「舞台上の作法」(la bienséance)に配慮したのであろう——舞台で、そのようなことしたら「[...]観客は受け入れてくれないだろう。」と応じなかった<sup>75)</sup>。しかし、本番になった時、フェシュテールは、突然、作家の指示を思い出し、(マルグリット役の)ドッシュと事前の打ち合わせが出来ていなかったにも拘わらず、作家の指示通りに演じて

観客の喝采をさらったという。

ここで、我々にとって興味深いのは、フェシュテールの熱演や観客の反応以上に、デュマ・フィスのアルマンの葛藤に対する思い入れである。脚本を読んだだけでは、(小説よりも)一歩も二歩も、悲劇のヒロインとしてのマルグリットの背後に退いており、存在感が薄くなってしまっているアルマンだが、劇作家の証言の中にはまた別の「アルマン」像が窺える。今、引用した科白からも分かることだし、繰り返しになるが、劇中のアルマンは、(小説とは異なり)単にマルグリットに「代金」を送りつけるだけでは満足せず、公衆の面前(オランプの夜会の客ばかりでなく、観客もその場に居るのだから二重に「公衆」の面前である。)で彼女を侮辱し、果ては、決闘まで引き起こすという、かなり派手な愁嘆場を演じる。この「書き換え」は、単に、劇的な効果を狙ったばかりでなく、「決闘」という間接的且つ代替的な手段で、裏切った愛人を「殺したい」と願うアルマンの激情を表現したかった所以ではないのだろうか?<sup>76)</sup>

残念ながら、現在、デュマ・フィスの戯曲がそのまま演じられることは稀なので、二十一世紀の観客はどのような舞台になるのか想像するしかないのだが、この作者の語る逸話を読むと、アルマンは戯曲『椿姫』でも、マルグリットと同等の主役であり、主人公なのだ。その様子を知るためには、実際に初演を見た十九世紀の人々の証言を収集するしかない。ポール・ド・サン＝ヴィクトール(Paul de Saint-Victor, 1827-1881)が『ペイ』紙に載せた舞台評は、デュマ・フィス自身の証言を裏付けるような熱狂的な内容だが、ゴーティエの『プレス』紙上の初演評は、この場面について芝居の筋をまとめた部分で触れているのみである。また、『エクレール』紙のゴンクール兄弟も、フェシュテールは賞賛しているものの、もう少し冷静な記事を書いている<sup>77)</sup>。そして、こうした作家達が戯曲『椿姫』の初演評を書いていた時、ジョゼッペ・ヴェルディはパリに滞在していたのである。

#### 4. ヴィオレッタの誕生

1851年12月、ジュゼッペ・ヴェルディはパリ・オペラ座との契約交渉のため、後に正式な妻となる歌手ジョゼッピーナ・ストレッポーニ(Giuseppina Strepponi, 1815-1897)と共にパリに赴いた。オペラ座との契約が成立したのは翌年の2月26日。この時、作曲家とオペラ座の間に結ばれた契約は、後に《シチリアの晩課》(1855年初演)に結実する。デュマ・フィスの戯曲『椿姫』の初演は同年の2月2日であり、このパリ滞在中にヴェルディはデュマ・フィスの芝居を見たと言われている。その頃、このイタリア人作曲家はヴェネツィアのフェニーチェ劇場と新しい作品に関する契約を控えていた。フェニーチェ劇場との契約は5月4日に結ばれ、いくつかの案を検討した後、ヴェルディはマルグリット・ゴーティエの愛の物語をオペラ化

することを考え、台本作者のフランチェスコ・マリア・ピアーヴェに台本を依頼する。こうして、《ヴィオレッタあるいは道に外れた女》(原題: *Violetta ossia La Traviata*) が誕生する。1853年3月の初演こそ、歌手の不調で思うような結果が出なかったものの、翌年の1854年5月、同じヴェネツィアのサン・ヴェネデット劇場での再演は大成功であった。そして、今日、最も有名な『椿姫』のイペルテキストとしての《ラ・トラヴィアータ》の歴史が始まる<sup>78)</sup>。

パリでは、まず、1856年11月6日にイタリアン座において原語で上演される。それから8年後の1864年10月27日には、パリの第三の歌劇場であったリリック座で、フランス語版が掛けられた。台本を担当したのは、エドワール・デュプレ (Édouard Duprez, 1804-1879) である。台本も出版される。イタリアン座での初演の年にミッシェル・レヴィ・フレールからピアーヴェの台本がフランス語の対訳付きで、1862年にはフランス語版の上演に先立ち、デュプレによる翻訳の台本が、同じミッシェル・レヴィ・フレールから出版された<sup>79)</sup>。ただし、後者は実際の上演のための台本であるから、ピアーヴェのテキストを尊重してはいるが、忠実な翻訳ではなく、曲に合わせて書かれたものである。尚、初演されたフェニーチェ劇場の支配人の要請で、ヴェルディは時代設定を「ルイ十五世の治世の始め頃」に変更せざるを得なかった。「道に外れた女」という主題は、オーストリアの支配下にあった当時のイタリアでは、(パリで上演する以上に) 大胆な選択であり、同時代の物語として舞台に掛けることは出来なかったのである。デュマ・フィスの戯曲に明示されている通り<sup>80)</sup>、1850年頃のパリに話が戻され、それに従って衣装も当時のものに変更されたのは二十世紀初頭である。

オペラのタイトルから分かるように、ピアーヴェの台本<sup>81)</sup>では登場人物の名前が変わっているが、台本作者は名前を変えただけでなく、何人かの登場人物の役回りもオペラの展開に合わせて変えている。そこで、まず、主要人物に関してオペラ内の人物名と声楽のパートを記し、デュマ・フィスの戯曲と比較した場合の違いについて述べておきたい。まず、男性陣だが：

アルマン・デュヴァル→アルフレード・ジェルモン (テノール)

ジョルジュ・ジェルモン→ジョルジオ・ジェルモン (バリトン)

この他の男性の脇役については、戯曲で新たに加えられたギュスターヴが削除されていることを除けば、劇作を踏襲しているので省略するが、その一方で、ピアーヴェは女性の登場人物を大幅に整理している。そこで、女性陣についてはもう少し丁寧に検討しておきたい：

マルグリット・ゴートイエ→ヴィオレッタ・ヴェルディ (ソプラノ)

ナニーヌ→アンニーナ (ソプラノ)

戯曲に登場する女性人物のうち、オペラの配役表に名前が残されているのはこの二名のみである。他に、メゾソプラノが歌う「フローラ・ベルヴォワ」がいるが、彼女の

役回りは戯曲と比較した場合、プリュダンスではなくオランブに近い。ヴィオレッタの同輩で快楽に興じるのが好きな女性として描かれており、第二幕後半の夜会（アルフレードが公衆の面前でヴィオレッタを侮辱する場面が含まれる。）が開かれるのも彼女の家である。従って、小説や戯曲で高級娼婦としてのヒロインの現実をアルマンに説くことで、娼婦マルグリットの代弁者でもあったプリュダンスの存在は削除されてしまっている。その結果、庇護者が居なければマルグリットの生活が成り立たないという経済的且つ極めて現実的な問題は、オペラでは第二幕の冒頭で示唆されるのみで、切迫した問題としては提示されない。また、ニシェットもギュスターヴ同様存在しない。このような人員整理はオペラの作劇上必要なものだったのであろうが、残されたフローラは、オペラの冒頭であまり明確にされないヴィオレッタの職業を暗示する存在ではあるが<sup>82)</sup>、物語の展開には殆ど関与しないため、女性の登場人物に関しては、事実上、ヴィオレッタがひとりで舞台を支配することになる<sup>83)</sup>。既に、戯曲内でアルマンの科白の中にしか存在しなくなっていた「マノン」(あるいは「デ・グリュエー」)は、オペラの登場人物には成り得ない。

また、オペラの全体の構成と物語内容についての戯曲との対応関係は以下の通りである：

オペラの第一幕＝戯曲の第一幕

オペラの第二幕の前半＝戯曲の第三幕

後半＝戯曲の第四幕

オペラの第三幕＝戯曲の第五幕<sup>84)</sup>

つまり、全五幕の戯曲を全三幕のオペラに書き換えている訳だが、戯曲の第二幕は完全に削除されている。前節で分析したように、デュマ・フィスの芝居の第二幕は小説『椿姫』の第XI章から第XV章に対応している。そこで描かれているのは、思い叶って、マルグリットの愛人となったものの——と言うよりむしろ、愛人になった故に、「高級娼婦」として生きる彼女の現実を突き付けられ、情念と道徳心、更には独占欲や虚栄心も加わって葛藤するアルマンの姿である。マルグリットが望むように、彼女を愛すると約束しながら、彼には——デ・グリュエーがマノンを愛したように——、娼婦としてのマルグリットを受け入れることが出来ない。その典型的な場面が、第XIII章の後半の挿話であろう。即ち、田舎でひと夏アルマンと過ごすための資金調達を考えたマルグリットは、恋人には詳しい話をせずに、G伯爵と一夜を過ごして伯爵から必要な金を引き出そうとする。マルグリットが何をしようとしているのか、薄々感じていたアルマンは、彼女の家の前で待ち伏せをする。G伯爵が入って行くのを見たアルマンは（自分が追い返されたように）伯爵が直ぐ、彼女の家から出て来てくれることを願う。以下、第XIII章の最後の一節を引用したい：

[…]; しかし、朝の四時になっても、私はまだ待っていました。

私は三週間前から随分、苦しい思いをして来ました。ですが、その夜、味わった苦しみ比べれば——と私は思いますが——そんなものは比較になりません<sup>85)</sup>。

次章に入ると、アルマンはマルグリットに別れの手紙を書き彼女の反応を待つが、返事がないことに絶望し、実家へ帰ろうと荷造りをさせる。そこへマルグリットとプリュダンスが現れる。マルグリットはアルマンを許し、アルマンは改めて彼女の僕となることを誓う。そして、その証として『マノン・レスコー』を贈るのである。

戯曲においては(第二幕の)場所が、マルグリットの家に設定されているため、多少、登場人物の移動の仕方も異なるし、(小説のように)アルマンの視点から描かれる訳ではないので、嫉妬に苦しむアルマンの内面の葛藤は小説ほど切実には伝わって来ない。また、ヴェルディにとって重要だったのは、ジル・ド・ヴァンが述べているように、自己犠牲を厭わず恋に殉じるヒロインを描くことにあったのだから<sup>86)</sup>、芝居の第二幕を削除したとしても大筋に影響はないとピアール・ヴェは考えたのかも知れない<sup>87)</sup>。検閲を怖れて削除した可能性も考えられる<sup>88)</sup>。しかし、この芝居の第二幕の削除は——劇的効果を強めるためには、有効だったろうが——、戯曲の中ではまだ、窺い知ることが可能だった、小説の主人公の複雑な感情を完全に消し去ってしまい、オペラのアルフレードを心理的な厚みのない平板な登場人物にしてしまう<sup>89)</sup>。また、ピアール・ヴェの台本では『マノン・レスコー』は小道具として登場することは元より、歌詞やト書きの中でも一切言及されない。

バリトンのジェルモンについても触れておきたい。彼とヒロインの秘密の面会が、作品全体の核となる部分(第二幕の前半の大部分を占める。)に設定されている点は、戯曲を踏襲したのであろう。しかし、ピアール・ヴェは、更に、第二幕の終盤、フローラの家の夜会でアルフレードがヒロインを公衆の面前で侮辱する場面にジェルモンを登場させている。ジャン＝ミッシェル・ブレークが指摘するように、ジェルモンが高級娼婦の主催する乱痴気騒ぎに同席すること自体、あり得ない行為なのだが<sup>90)</sup>、ここで、ジェルモンは息子の振る舞いに驚き狼狽し、ヴィオレッタに対して自分が行った行為の正当性について自問する。更に、第三幕、ヴィオレッタが彼の謝罪の手紙を読み上げるところは戯曲と同様であるが、それだけでなく、ジェルモンは息子の後に続いて舞台に登場し、ヒロインの臨終の場面にも立ち会う。ジェルモンの行動には、小説のデュヴァル氏のような一貫性がないため、家父長制の庇護者としての権威は弱められるが、それゆえに、ジル・ド・ヴァンが指摘するように、彼が守ろうとした変わりつつある世界への郷愁を感じさせ、ヴィオレッタの自己犠牲を美しい夢物語に仕上げている<sup>91)</sup>。

カロール・ベッファは、ヴェルディにとって大切だったのは劇的な効果を上げることであり、一貫性や論理的な必然性、あるいは道徳性は問題ではなかったと述べている<sup>92)</sup>。ピアール・ヴェは、作曲家の意図を汲んで、そのためにより効率よくデュマ・フィスの戯曲

を書き換えた。《ラ・トラヴィアータ》が文学研究者から、時に「(広義の)メロドラマ」のように扱われるのも、舞台上で登場人物間の激しい相克が描かれることがないからであろう。小説のマルグリットの死は残酷で哀れである。戯曲のヒロインは赦されて花嫁のように天に帰る。ヴィオレッタは、死してなお——むしろ、死してこそ舞台の中央で君臨し続け、伝説的なヒロインとなるのである。

## 結論

《ラ・トラヴィアータ》を作曲した当時、ヴェルディと愛人ストレッポーニの関係はヴェルディの親族からは歓迎されていなかった。十九世紀半ばにおいて、歌手であるストレッポーニの社会的な立場は高級娼婦と大差はない。この伝記的な事実は作曲家が「道に外れた女」という主題を取り上げる一因にもなったと言われている<sup>93)</sup>。しかし、ヴェルディは(アルマンのように)自らを「デ・グリユー」に重ねることはなかったし、ストレッポーニも「マノン」ではなく、二人は1859年に正式に結婚すると、ストレッポーニの死まで半世紀に渡り生涯を共にする。《ラ・トラヴィアータ》は『椿姫』のイペルテキストではあるが、今回検討した限り、『マノン・レスコー』との関連性は認められない。

デュマ・フィスは戯曲『椿姫』においては、アルマンの科白の中で二回『マノン・レスコー』を喚起しただけだが、この芝居と相前後して『ミュステル師』の中で再び、このプレヴォーの小説を取り上げ、『若きウェルテルの悩み』と『ポールとヴィルジニー』と共に、哲学的な模倣作品を書き上げている<sup>94)</sup>。

ノイマイヤーのバレエ《椿姫》に話を戻すと、信仰が深いと言われる彼もまた、先人にならって、マルグリットを「愛に殉じるヒロイン」として描いた。だが、振付家はヴェルディとは異なり、その振付作品において、劇的な効果を上げることよりも、心理的な深みのあるドラマを展開することを望んだ。デュマ・フィスの小説『椿姫』において、絶えずヒロインに影のように付きまとう「マノン」とアルマンを脅かす「デ・グリユー」は、ノイマイヤーにとっては身体表現を中心とするバレエにおいて<sup>95)</sup>、主役二人の心理を掘り下げる恰好の要素であった。未だ映像作品の手法が知られていなかった十九世紀半ばにおいては、小説内の仮想現実の人間ではない二人を舞台上に登場させるのは困難が伴ったが、映画産業が全盛となった1980年前後の西ドイツで、「マノン」はダンサーの肉体を借りて、デュマ・フィスのヒロインの分身として生まれ変わり、舞台上の薄闇の中でマルグリットに、自分が何者なのかを常に思い知らせる残酷な役目を担うようになる。実際、「マノン」とその恋人を劇中バレエの登場人物として舞台上に登場させ、物語内の現実と(特に)ヒロインの想念との境界線を曖昧にする、映画のフラッシュバックを真似たノイマイヤーの演出は、精神分析的であるとさえ言える。



ノイマイヤーはまた、小説『椿姫』を尊重し、アルマンの心理的な葛藤にも目を向けた<sup>96)</sup>。ただし、ノイマイヤーのバレエに登場するアルマンは、小説の主人公そのままという訳ではない。マルグリットに裏切られたと思い込み、嫉妬と未練で苦しむアルマンの姿は、(バレエの)第三幕で再現されているが、他方、戯曲の第二幕、つまり、ピアールヴェが削除した部分に対応する小説内の出来事はバレエでも取り上げられていない。バレエの中のアルマンは、デ・グリュの影に脅かされつつも、父親が介入するまでは、小説内でマルグリットがアルマンに望んだような従順な恋人である。また、小説で詳細に語られる経済的な問題もほとんど扱われていない。高級娼婦の生活を支配する金銭に関わる現実が前面に出ないという点では、ノイマイヤー作品も《ラ・トラヴィアータ》と同様である。それでも、バレエの物語世界をアルマンの「告白」として設定し、彼に「語り手」あるいは、マルグリットの日記の「読み手」としての役をも割り振ることで、少なくとも、アルマンという登場人物にヒロインと同等、あるいはそれ以上の重要性を与えた。その意味では、ノイマイヤーは小説『椿姫』を復権させたと言えるであろうし、戯曲やヴェルディのオペラから着想を得た場面もあるとはいえ、彼のバレエの第一のイポテキストは彼自身が明言しているようにデュマ・フィスの小説なのである。

パリでの《ラ・トラヴィアータ》の上演に先立つ1856年2月23日、オペラ＝コミック座で、ダニエル＝フランソワ＝エスプリ・オベール(Daniel-François-Esprit Auber, 1782-1871)の《マノン・レスコー》が初演される。台本は、かつて、バレエ・パントミム《マノン・レスコー》の台本を書いたスクリーブである。ジャン・スガールは、プレヴォーの小説を元にした複数のオペラを扱った論考の中で、スクリーブがデュマ・フィスやピアールヴェを知らなかったはずはないと述べている<sup>97)</sup>。マスネもヴェルディを評価していたし、プッチーニは絶えずヴェルディを意識していた<sup>98)</sup>。そして、マクミランのバレエ《マノン》は、マスネやプッチーニの作品がなければ生まれて来なかったであろう。マクミランのバレエのイポテキストと考えられるこれらの複数のオペラも検討しなければならないが、それは、また別の機会の課題としたい。

## 注

1) 『仏文研究』XLVIII(京都大学フランス語学フランス文学研究会、2017年。)に掲載した論文において、筆者は「バレエの中のマノン」(前掲論文集、pp.5-40.)というタイトルを付け、「マノン」という登場人物名を「」に括らなかつた。しかし、この論文(そして本稿)において問題なのは、(通常の固有名詞で示される人物ではなく)登場人物として表象された「マノン」であるから、以後「」付きで表示するのを原則とする。尚、本稿はその「バレエの中のマノン——1830年5月3日初演の《マ

ノン・レスコー》——」の続編である。また、前回の論考に続いて本論においても、文学作品との混同を避けるため、バレエやオペラの作品名には《 》を用いることとする。

2) 『マノン・レスコー』の舞台化(演劇、オペラ、バレエ)については下記の文献を主に参照した: Claire-Éliane Engel, « L'Abbé Prévost à la scène » in *Revue des sciences humaines*, Faculté des lettres de l'Université de Lille, N°104, 1961, pp.467-475; Jean Sgard, « Manon sur la scène » in *Vingt études sur Prévost d'Exiles*, ELLUG, 1995, pp.177-187; Jean Sgard, « Manon avec ou sans camélias » in *op.cit.*, pp.189-208.

3) 煩瑣になるのを避けるため、本稿では今日「Opéra national de Paris」と呼ばれている劇場については、特別な場合を除いて、「パリ・オペラ座」(あるいは単に「オペラ座」という呼称で統一する。

4) オメール振付のバレエ・パントミム《マノン・レスコー》の詳細については、注1)に上げた拙論を参照されたい。

5) 例えば、1830年刊行の『十九世紀メルキュール・ド・フランス』誌の舞台評が挙げられる。詳しくは、注1)の拙論第4節「同時代の批評と《マノン・レスコー》の中のヒロイン」を参照のこと。

6) カザーティのバレエ・パントミムについては以下の文献を参照した: « Manon fera fortune » in Fromental Halévy, *Manon Lescaut*, édité par Peter Kaïser : textes édités par et introduction de Manuel Jahrmärker, « Nouvelle édition d'opéras choisis / Fromental Halévy; 4 », Musik-Edition Lucie Galland, Weinsberg, 2007, pp.XXX-XXXI; Claire-Éliane Engel, article cité, p.470.また、十九世紀前半のバレエ・パントミムの傾向については、以下のマリアン・スミスの文献を参照されたい: Marian Smith, *Ballet and Opera in the age of "Giselle"*, Princeton University Presse, 2000. 特に、第三章« The Lighter Tone of Ballet-Pantomime »に詳しい。

7) プレヴォーの小説を最初にオペラ化した《アルトワの娘》(原題: *The Maid of Artois*)は1836年にロンドンで初演されており、オメール振付のバレエの台本を下敷きにしていると言えるが、結末でヒロインは瀕死の状態だが亡くはない。また、ヒロインが悲劇的な最期を遂げるという点では、オメールのバレエと同じくスクリーブが台本を書いたオベールのオペラ《マノン・レスコー》(1856年パリにて初演)があるが、イタリアで上演されたかどうかは現在、調査中である。マスネのオペラ=コミック《マノン》(1884年パリにて初演)でもヒロインは亡くなるが、プッチーニのオペラが初演されたのが1893年2月1日であるのに対して、マスネの作品がイタリアで最初に上演されたのは同年の10月19日である。(Manon. *L'Avant-Scène Opéra*, N°123, 2011, p.144.)

8) マクミランの《マノン》の初演時の情報は、英国ロイヤル・オペラ劇場のホームページで確認出来る。尚、注1)で触れた拙論においては、このマクミラン作品の初演の年が「1971年」となっているが「1974年」が正しい。調査メモが不明瞭だったための単純な入力ミスだが、校正の段階でも見落とししたのはお恥ずかしい限りであり、正式に訂正すると共にお詫び申し上げます。

9) マクミランが《マノン》で使用したマスネの音楽の詳細については、注 1)の拙論注23)及び、以下の文献を参照されたい: Ballet de l'Opéra de Paris : *L'Histoire de Manon* : [programme de ballet], Palais Garnier, juin-juillet 1998 / Opéra national de Paris, 1998, pp.62-64. ; 新国立劇場バレエ『マノン』(2003 / 2004 season プログラム) pp.24-28。ただし、同名のオペラ=コミック《マノン》の音楽が一切使用されていないことは、再度、明言しておく。

1 0) Jann Parry, « La création de *Manon* à Londres » in Ballet de l'Opéra de Paris : *L'Histoire de Manon* : [programme de ballet], Palais Garnier, avril-mai 2012 / Opéra national de Paris, 2012, p.55.

1 1) ファン・ダイク振付の《マノン・レスコーとシュヴァリエ・デ・グリユー》に関しては、ジュネーヴ大劇場のアーカイヴスに上演記録と詳細な配役表が残されている: [https://archives.geneveopera.ch/detail\\_1\\_2067\\_Manon\\_Lescout](https://archives.geneveopera.ch/detail_1_2067_Manon_Lescout)。また、バーゼル大学の電子サイトでは、このバレエのポスターが閲覧可能である: <https://www.swissbib.ch/Record/303297131>。

1 2) ノイマイヤーの振付家としての活動については以下の文献を参照した: Marie-Françoise Christout, « John Neumeier » in Ballet de l'Opéra de Paris : *La Dame aux camélias* : [programme de ballet], Palais Garnier, juin-juillet 2006 / Opéra national de Paris, 2006, pp.28-31. (《椿姫》がパリ・オペラ座の上演目入りした際のこのプログラムは、パリ在住の友人から譲り受けたものである。無償で貴重な資料を提供してくれた彼にこの場を借りて感謝を捧げたい。)あるいは: Marie-Françoise Christout, *Le Ballet occidental. Naissance et métamorphoses XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Desjonquères, 1995, pp.188-190.

1 3) ハンブルク・バレエの公式サイトに依れば、現在、ノイマイヤーの《椿姫》は初演されたシュツットガルト・バレエ団や、ノイマイヤー率いるハンブルク・バレエだけでなく、アメリカン・バレエ・シアター、パリ・オペラ座、バイエルン国立バレエ、ボリショイ劇場、ミラノ・スカラ座、ドレスデン・ゼンパー・オーパー・バレエ、オランダ国立バレエ、そしてポーランド国立バレエの上演目に入っている。マクミランの《マノン》同様、国際的に認知された作品と考えることが出来るであろう。

1 4) このヴェルディのオペラが、日本国内では《椿姫》というタイトルで上演されていることは、筆者も十分承知している。しかしながら、本稿においてはノイマイヤーのバレエとの混同を避けるため、イタリア語の原題を片仮名書きで使うこととする。

1 5) Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, 1982. ジュネットがこの著作の中で提案している分析モデルの対象となっているのは、その副題が示すように、主に文学テキストである。従って、オペラやバレエ等の純粋な言語記号とは異なる記号体系を用いる芸術作品は——ジュネットはオペラの台本には若干言及していない訳ではないが——基本的には除外されている。しかるに、文学に含まれる大多数の演劇作品もまた、上演を前提としている以上、ユベルスフェルドが指摘したように、言語以外の記号体系を含んでいる (Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, BELIN, 1996 (nouvelle édition revue.), édition originale, 1977. ユベルスフェルドは、本来の戯曲のテクス

ト (T) に対して、演出を (T') として、元のテキストの「空白」を埋め合わせるものとしている(*Ibid.*, pp.18-19.)). また、全ての「脚色」を包括しようとしたジェラルール＝ドニ・ファルシーの分析モデルも存在するが(Jean-Paul Dufiet et André Petitjean, *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Classiques Garnier, 2013, pp.521-530.), ジュネットの著作のタイトル *Palimpsestes* が暗示する「羊皮紙」のイメージは分かり易いので、我々は、「テキスト」という概念をより広義に捉えて、彼の用語をオペラやバレエの作品にも当てはめた。つまり、オペラやバレエの台本は言うまでもなく、楽譜や振付の記譜(*la notation*)、譜面や記譜に残された振付家の指示書き、そして、衣装や舞台装置等もそれぞれの記号体系を持ったテキストと考える。尚、ジュネットの用語については和泉涼一氏の邦訳の訳語を参照させて頂いた。(ジェラルール・ジュネット『パランプセスト』(和泉涼一訳)、水声社、1995。)

1 6) Hans-Jörg Neuschäfer, « Introduction » in Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*, Chronologie, Introduction, Bibliographie, Notices par Hans-Jörg Neuschäfer et Gilbert Sigaux, Flammarion, GF, 1981, p.19.

1 7) ノイマイヤーは、ジョージ・キューカー監督、グレタ・ガルボ主演の映画は知っていたと述べている (*Hamburg Ballet. John Neumeier. 2018*, 公益財団法人日本舞台芸術振興会編、2018 年、p.16.)。また、デュマ・フィスの『椿姫』を元にした振付作品は『マノン・レスコー』の場合よりはるかに数が多く、今日、失われてしまったものも少なくない。上記注 16) に挙げた『椿姫』の GF 版の 2015 年版にはシルヴァン・レッダ編纂の新たな文献一覧が加えられている。その中の「脚色作品」の項目でレッダは、バレエとしてはノイマイヤーの作品の他にアンリ・ソゲ作曲の《椿姫》(1957 年初演) とフレデリック・アシュトン振付の《マルグリットとアルマン》(1963 年) の二作を挙げている。いずれもノイマイヤー作品に先行しているが、現在も上演されているのはアシュトン振付の《マルグリットとアルマン》のみである。(Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*, Introduction, chronologie et notices par Hans-Jörg Neuschäfer et Gilbert Sigaux. Bibliographie mise à jour en 2015 par Sylvain Ledda, Flammarion, GF, 2015, p.48.)

1 8) デュマ・フィス及び『椿姫』とプレヴォーの『マノン・レスコー』との関係については以下の文献に明確に示されている: Eliane Lecarme-Tabone, « Manon, Marguerite, Sapho et les autres » in *Romantisme*, 1992, n°76, pp.23-41; Marianne et Claude Schopp, *Dumas fils ou l'anti-Ceipe*, Phébus, 2017.

1 9) 《椿姫》の初演時の情報については、注 12) で挙げたパリ初演時のパリ・オペラ座のプログラムとハンブルク・バレエ団の公式サイトを参照した。

2 0) 参考にした配役表は、2008 年 6 月～7 月のパリ・オペラ座における再演時のものと、2014 年 3 月のパリ・オペラ座の来日公演のもの、そして 2018 年 2 月のハンブルク・バレエ団の来日公演のものである。尚、ハンブルク・バレエ団の公式サイトには登場人物についての詳しい情報は無い。

2 1) 筆者はノイマイヤーの《椿姫》を、パリ・オペラ座バレエ団による 2008 年 6 月～7 月の再演時に 8 回、同じくパリ・オペラ座バレエ団の 2014 年 3 月の来日公演の

折に4回、ハンブルク・バレエ団の2018年2月の来日公演の際に2回、合計14回観ている。また、2018年1月には、2015年12月6日にボリショイ劇場で録画された、ボリショイ・バレエ団による《椿姫》のライヴ・ビューイングの再上映も京都の映画館で鑑賞した。

2 2) バレエ《椿姫》の梗概としては: «Argument» in Ballet de l'Opéra de Paris : *La Dame aux camélias* : [programme de ballet], Palais Garnier, juin-juillet 2006 / Opéra national de Paris, 2006, pp.56-58 ; 及び、ハンブルク・バレエ団 2018 年来日公演時のプログラムの中の「物語」(*Hamburg Ballet. John Neumeier. 2018* (前掲プログラム)、pp.10-13) を参照した。

2 3) «Sa Marguerite Gautier, John Neumeier l'a aimée dans le roman d'Alexandre Dumas fils, bien plus que dans la pièce, moins profonde à ses yeux et soumise aux impératifs tranchés de la scène.» (Jacqueline Thuilleux, «Les miroirs de l'âme» in Ballet de l'Opéra de Paris : *La Dame aux camélias* : [programme de ballet], Palais Garnier, septembre-octobre 2013 / Opéra national de Paris, 2013, p.49. 下線は筆者による。この2013年再演時のプログラムは野田農氏から貸与して頂いているものであり、この場を借りて深く御礼申し上げたい。)

2 4) «The first ("Lady of the Camellias") is a narrative ballet based on the novel of the same name by Alexandre Dumas fils.» in *Hamburg Ballet. John Neumeier. 2018* (前掲プログラム)、p.4。

2 5) 小説『椿姫』については、下記の版を底本とした : Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*. Préface par M. Jule Janin. Troisième édition. Entièrement revue et corrigée, Michel Lévy Frères, 1852 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de France). 以下、*La Dame aux camélias* (1852)と略し、ページ数を記す。ただし、必要に応じて、次の版も参照した : Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*, Chronologie, Introduction, Bibliographie, Notices par Hans-Jörg Neuschäfer et Gilbert Sigaux, Flammarion, GF, 1981. 以下、*La Dame aux camélias* (GF) と略す。 ; 及び : Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*. Préface d'André Maurois. Édition établie et annotée par Bernard Raffalli, Gallimard, folio classique, 1974-1975. 以下、*La Dame aux camélias* (folio)と略す。

2 6) Alexandre Dumas fils, «A MONSIEUR CALMANN LÉVY (Nouvelle préface inédite de l'auteur)» in *La Dame aux camélias*, Quantin, 1886. Illustration de A. Lynch., pp.I-IV (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de France).

2 7) Henri de Lapommeraye, *Histoire du début d'Alex. Dumas fils au théâtre ou Les Tribulations de La Dame aux camélias*, Michel Lévy Frères, 1873, p.5 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de France). この著作によれば、最初にデュマ・フィスに戯曲化を提案したのは、ヴォードヴィル作者のシローダンである。ただし、アンリ・ド・ラポムレイは小説の出版年を1847年としている。また、アンドレ・モーロワもその著作*Les Trois Dumas*の中で同様のエピソードを紹介している (André Maurois, *Prométhée ou La Vie de Balzac. Olympio ou La Vie de Victor Hugo. Les Trois Dumas*, Robert Laffont, Bouquins, 1993, p.1092.)。

2 8) «A peine fut-il (mon ami) parti, à peine me retrouvai-je seul sur cette terrasse où je m'étais promené si souvent avec Marie Duplessis, que je me mis à penser à elle et que l'idée d'écrire son histoire, ou plutôt une histoire sur elle, me vint à l'esprit [...].» (Alexandre Dumas

fil, « A MONSIEUR CALMANN LÉVY (Nouvelle préface inédite de l'auteur) » in *La Dame aux camélias*, Quantin, 1886, *op.cit.*, pp.III.

2 9) « Alexandre s'installa à l'hôtel du Cheval Blanc, relut les lettres de Marie et composa sur elle un roman : *La Dame aux camélias*. » (André Maurois, *Les Trois Dumas* in *op.cit.*, p.1091.)

3 0) デュマ・フィスの伝記的な事実や、マリー・デュプレシとの関係については、既に、注 27) と 29) で挙げたアンドレ・モーロワによる伝記の他に、以下の文献を参照した :

Joannès Gros, *Alexandre Dumas et Marie Duplessis*, Louis Conrad, 1923 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de France).

—*Une courtisane romantique. Marie Duplessis*, Cabinet du livre, 1929.

Alexandre Dumas, *Lettres à mon fils*. Édition présentée et annotée par Claude Schopp, Mercure de France, 2008.

Marianne et Claude Schopp, *Dumas fils ou l'anti-Cedipe*, Phébus, 2017.

Micheline Boudet, *La Fleur du mal : la véritable histoire de la Dame aux camélias*, Albin Michel, 1993 については、本稿の執筆時までに入手が間に合わなかった。

3 1) 例えば : Gérard Gengembre, « Article : Dame aux camélias (la) » in Jean-Pierre de Beaumarchais et Daniel Couty (éd.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de la langue française*, D-J. Bordas, 1994, pp.476-477. あるいは、村田京子『娼婦の肖像 ロマン主義的クルチザンヌの系譜』、新評論、2006 年、pp.1-94。

3 2) « Hugo a fait *Marion Delorme*, de Musset a fait *Bernerette*, Alexandre Dumas a fait *Fernande*, [...] » (Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias* (1852), p.29.)

3 3) 小説あるいは戯曲『椿姫』と伝記的事実の関係については、エディシオン・デ・コメディアン版(1882-1893)のデュマ・フィスの『戯曲全集』に添えられた戯曲『椿姫』の「注釈 A」に作家自身の詳しい証言がある。(Alexandre Dumas fils, « *La Dame aux camélias*. Note A » in *Théâtre complet*, t.VIII, NOTES, Calmann Lévy, 1898, pp.19-23. この戯曲全集はエディシオン・デ・コメディアン版の再版である。)

3 4) Henri de Lapommeraye, *op.cit.*, p.6. あるいは : Paul de Saint-Victor, *Le Théâtre contemporain. Émile Augier. Alexandre Dumas fils*, Calmann Lévy, 1889, p.215 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de France.). 尚、サン＝ヴィクトールの著作のデュマ・フィスに関する当該の文章は、戯曲『椿姫』の初演時の新聞評であり、初出は以下の通りである : *Le Pays*, le 9 février 1852 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de France.).

3 5) « Toute Manon peut faire un Des Grieux, [...] » (Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias* (1852), p.263.)

3 6) « Manon à Marguerite, / » Humilité » / Elle (la dédicace) était signée : Armand Duval. » (*Ibid.*, p.27.)

3 7) « —C'est à peu près à cette époque de l'année et le soir d'un jour comme celui-ci, que j'ai connu Marguerite, me dit Armand écoutant ses propres pensées, non ce que je lui disais. » (*Ibid.*, p.75.)

3 8) もっと厳密に言えば、第 XXVI 章の最後の 7 ページ分のテキストは、マルグリットの容態が悪化したため、ジュリー・デュプラの代筆である。従って、小説『椿

姫』にはもうひとり語り手が居ることになる (*Ibid.*, pp.358-365.)。

3 9) « J'engage [...] le lecteur à être convaincu de la réalité de cette histoire dont tous les personnages, à l'exception de l'héroïne, vivent encore. » (*Ibid.*, p.1.)

4 0) « Cependant, j'aurais été curieux d'apprendre quelque chose sur la liaison de Marguerite et d'Armand. » (*Ibid.*, p.49. 下線は筆者による。)

4 1) « —Je sais par coeur ce que ces papiers renferment, me dit-il. Depuis trois semaines, je les ai relus dix fois par jour. Vous les lirez aussi, mais plus tard, quand je serai plus calme, [...] » (*Ibid.*, pp.63-64. 下線は筆者による。)

4 2) « [...] Marguerite, pécheresse comme Manon, et peut-être convertie comme elle, était morte au sein d'un luxe somptueux, [...], mais aussi au milieu de ce désert de coeur, bien plus aride, bien plus vaste, bien plus impitoyable que celui dans lequel avait été enterrée Manon. » (*Ibid.*, p.28. 下線は筆者による。)

4 3) ジョン・ノイマイヤー『『椿姫』[sic.]——コール・ド・バレエ[sic.]の動きの言語が醸し出す情趣』、*Hamburg Ballet. John Neumeier. 2018*、公益財団法人日本舞台芸術振興会編、2018年、pp.14-15。尚、編纂者に依れば、この記事はハンブルク・バレエ団の公演プログラムからの転載である。翻訳者の名は記載されていない。

4 4) 第一幕で劇中バレエ《マノン・レスコー》が上演される場面には、アルマンもマルグリットと共にその場に居る。しかし、第二幕の後半、「マノン」が愛人達を従えて、舞台の薄暗がりには現れるのは、マルグリットとデュヴェル氏の面会の場面の途中であり、アルマンは不在である。第三幕で再び、劇中バレエ《マノン・レスコー》が挿入されるのは、マルグリットの最期の日々を綴った日記を再現する場面であり、アルマンは上手の舞台袖に居ることは居るが、このアルマンは亡くなった恋人の日記の「読み手」としてのアルマンであって、舞台上で再現される物語の外側に位置している。

4 5) Laure Guilbert, « À lire avant le spectacle » in Ballet de l'Opéra de Paris : *La Dame aux camélias* : [programme de ballet], Palais Garnier, juin-juillet 2006 / Opéra national de Paris, 2006, pp.21-22.

4 6) ジョン・ノイマイヤー『『椿姫』[sic.]——コール・ド・バレエ[sic.]の動きの言語が醸し出す情趣』、前掲プログラム、p.16。

4 7) Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias* (1852), pp.325-326.

4 8) ホルスト・ケーグラー『『椿姫』[sic.]とバレエ[sic.]——ダンスにおけるアイデンティティの発見』、前掲プログラム、p.21。この記事もハンブルク・バレエ団の公演プログラムからの転載である。こちらも翻訳者名は明記されていない。

4 9) ジョン・ノイマイヤー『『椿姫』[sic.]——コール・ド・バレエ[sic.]の動きの言語が醸し出す情趣』、前掲プログラム、p.16。

5 0) 戯曲『椿姫』の底本には、以下の版を使用した : Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*. Drame en cinq actes. Représenté pour la première fois, à Paris, sur le théâtre du Vaudeville, le 2 février. Texte de l'édition du *Théâtre Complet*, Calmann Lévy, 1868-1892, 7 volumes, repris in *La Dame aux camélias* (GF). ただし、初演時のタイトルは以下の通りである : « *La Dame aux camélias*. Pièce en cinq actes, mélée de chant. Représenté pour la

première fois, à Paris, sur le théâtre du Vaudeville, le 2 février. » (下線は、筆者による。)

5 1) « [...] ; j' (Dumas père) ai lu tes (Dumas fils) deux derniers actes. C'est original! c'est touchant! c'est audacieux! c'est nouveau! Ce sera un immense succès, si la censure laisse jouer la pièce, mais elle ne la laissera jamais jouer. C'est trop vrai. » (Alexandre Dumas fils, « La Dame aux camélias. Note A » in *Théâtre complet*, t.VIII, *op.cit.*, p.5. 下線は筆者による。)

5 2) 戯曲の成立過程については、次の文献を参照した: Alexandre Dumas fils, « La Dame aux camélias. Note A » in *Théâtre complet*, t.VIII, *op.cit.* ; 及び、Henri de Lapommeraye, *op.cit.* ; また、André Maurois, *Les Trois Dumas* in *op.cit.*, pp.1139-1144.

5 3) Gilbert Sigaux, « La Dame aux camélias au théâtre » in *La Dame aux camélias* (GF), p.253.

5 4) この『マノン・レスコー』はマルク・フルニエとの共作であり、1851年3月12日にジムナーズ座で初演されている。

5 5) Alexandre Dumas fils, « La Dame aux camélias. Note A » in *Théâtre complet*, t.VIII, *op.cit.*, p.7.

5 6) 第三節の冒頭で触れたが、戯曲『椿姫』は1849年に執筆されている。従って、今日底本として通常用いられる1852年版の小説『椿姫』だけではなく、初版(1848年)のテキストも参照した。初版においてはヴァリエテ座に同行する友人には、伝記的事実に忠実に実在の友人の名前「ウジェーヌ」がそのまま使われている(Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*, vol.1, Alexandre Cadot, 1848, p.157 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de France)。)。この友人の名は1852年版では「ガストン・R...」である。尚、1848年版と1852年版では他にもテキストの異同が散見されるが、残念ながらGallica上で閲覧可能なのは第一巻のみであるため、本稿では戯曲との比較を論じる場合も一般に底本とされる1852年版を用いた。

5 7) 詳細については: Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias* (GF), p.261の配役表を参照されたい。

5 8) Jaques Robichez, « La Dame aux camélias » in *Revue des sciences humaines*, Faculté des lettres de l'Université de Lille, N°104, 1961, p.485. Hans-Jörg Neuschäfer, « Introduction » in Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias* (GF), pp.29-30.

5 9) Alexandre Dumas fils, « La Dame aux camélias. Note B » in *Théâtre complet*, t.VIII, *op.cit.*, pp.26-27.

6 0) Alexandre Dumas fils, *Antonine*, H. Souverain, 1849, 2 vol. (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de France).

6 1) « ARMAND, se levant : Avez-vous lu *Manon Lescaut*, Marguerite? / MARGUERITE : Oui, le volume est là dans le salon. / ARMAND : Estimez-vous Des Grieux? / MARGUERITE : Pourquoi cette question? / ARMAND : C'est qu'il y a un moment où Manon, elle aussi, a trouvé une combinaison, qui est de se faire donner de l'argent par M. de B\*\*\*, et de le dépenser avec Des Grieux. Marguerite, vous avez plus de cœur qu'elle et moi j'ai plus de loyauté que lui! MARGUERITE : Ce qui veut dire? ARMAND : Que, si votre combinaison est dans le genre de celle-là, je ne l'accepterai pas. » (Alexandre Dumas fils, *La*



*Dame aux camélias* (GF), p.311.)

6 2) « Je ne pus m'empêcher de rougir à ce mot de bénéfices; je me rappelai Manon Lescaut mangeant avec Desgrieux l'argent de M. de B.... » (Alexandre Dumas, *La Dame aux camélias* (1852), p.175.)

6 3) « ARMAND : [...]. Quel est ce livre? *Manon Lescaut*! La femme qui aime ne fait pas ce que tu faisais, Manon!... Comment ce livre se trouve-t-il ici? (*Nanine rentre avec une lampe et sort. — Lisant au hasard.*) « Je te jure, mon cher chevalier, que tu es l'idole de mon cœur, et qu'il n'y a que toi au monde que je puisse aimer de la façon dont je t'aime; mais ne vois-tu pas, ma pauvre chère âme, que, dans l'état où nous sommes réduits, c'est une sottise vertu que la fidélité?[...] » (*Armand repousse le livre avec tristesse et reste quelques instants soucieux.*) Elle avait raison, mais elle n'aimait pas, car l'amour ne sais pas raisonner... [...] » (Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias* (GF), pp.361-362.)

6 4) « *Manon Lescaut* était ouverte sur la table. ■ me sembla que d'endroits en endroits les pages étaient mouillées comme par des larmes. Après l'avoir feuilleté, je refermai ce livre dont les caractères m'apparaissaient vides de sens à travers le voile de mes doutes. » (Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias* (1852), pp.286-287.)

6 5) Alexandre Dumas fils, « La Dame aux camélias. Note A » in *Théâtre complet*, t.VIII, *op.cit.*, pp.19-20.

6 6) « L'unité de temps, c'est-à-dire cette confrontation du temps réel et du temps psychique, coupe aux deux bouts la temporalité des rapports humains, qu'il s'agisse de la durée socio-historique ou de la durée vécue, individuelle, des rapports de l'homme et de son passé, du retour du passé comme refoulé. De là, dans le théâtre classique, le renvoi de toute l'épaisseur temporelle au hors-scène : c'est dans le hors-scène, c'est-à-dire dans le discours des personnages, que se lit le rapport de l'individu et de l'histoire. » (Anne Ubersfeld, *op.cit.*, pp.153-154.) (イタリック体は、ユベルスフェルドによる。) 戯曲『椿姫』について、例を挙げると、例えば、公爵がマルグリットの庇護者になった経緯は、第一幕第3景で、ナニーヌからヴァルヴィルに説明される。

6 7) 本稿の第二節(2-2)の我々の分析を参照されたい。

6 8) « Prudence, à qui je ne peux plus donner autant d'argent que d'autrefois, commence à prétexter des affaires pour s'éloigner. » (Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias* (1852), p.356.)

6 9) モデルになったマリー・デュプレシが亡くなった時期に合わせたのであろうが、小説ではマルグリットは2月20日に亡くなる。戯曲でヒロインの最期を1月1日に変えた理由については、デュマ・フィス自身の証言がある。なかなか芝居の引き受け先が決まらず、原稿を仕舞い込んでしまった彼は、失意の中で1850年の1月1日、モンマルトルの墓地にマリー・デュプレシの墓を訪ね、帰宅後、原稿を取り出して朗読すると修正をしたという。第五幕を1月1日に設定したのは、そのような思い出があったからだとしている。(Alexandre Dumas fils, « La Dame aux camélias. Note A » in *Théâtre complet*, t.VIII, *op.cit.*, pp.10-11.)

7 0) « NICHETTE, qui s'est agenouillée. : Dors en paix, Marguerite! il te sera beaucoup pardonné, parce que tu as beaucoup aimé! » (Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*

(GF), p.410.)

7 1) Hans-Jörg Neuschäfer, « Introduction » in Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias* (GF), pp.29-34.

7 2) 十九世紀半ばには未だ「演出家」という概念も職業演出家も存在していない。

7 3) « ARMAND, saisissant le bras de Marguerite. : A M. de Varville que vous aimez; dites-moi que vous l'aimez, et je pars. / MARGUERITE : Eh bien, oui, j'aime M. de Varville. / ARMAND, la jette à terre et lève les deux mains sur elle, puis il se précipite vers la porte, [...] » (Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias* (GF), p.391.)

7 4) « [...], ma conviction était qu'Armand, emporté par la passion, la jalousie et la colère, devait jeter Marguerite à ses genoux et lever les mains sur elle pour la frapper, pour la tuer même. C'était conséquent avec la situation, le monde particulier où l'action se passait et l'état de l'esprit où se trouvait le héros. » (Alexandre Dumas fils, « La Dame aux camélias. Note A » in *Théâtre complet*, t.VIII, op.cit., pp.16-17.)ここで、デュマ・フィスは、迷わずに、アルマンを「le héros」と呼んでいる。

7 5) « Il (Fechter) refusait obstinément : « Jeter une femme par terre, lever les mains sur elle, faire le geste de la frapper, c'est impossible en scène. Le public ne le supporterait pas. » (*Ibid.*, p.17.)

7 6) 彼の最後の小説『クレマンソー事件』を連想する程、デュマ・フィスはアルマンに感情移入しているように思える。

7 7) « Cette femme (Marguerite) lui (Armand) avait fait crédit de trois mois d'amour; il les lui doit encore, comme si les dettes de ce jeu-là ne se payaient pas aussi dans les vingt-quatre heures. Mais enfin son compte est réglé; la voilà payée; ils sont quittes. L'effet de cette scène cruelle est indicible. ■ y a là un moment d'éclat et de fracas qui déchaîne [sic.] un orage d'émotions dans la salle. Nous ne croyons pas que, depuis longtemps, le drame ait poussé une plus large et plus pathétique clameur. » (*Le Pays*, le 9 février 1852 初出。Gallica 上の記事の状況が悪く非常に読みづらいため、後年、サン＝ヴィクトールが出版した書籍から転写した。ただし、記事の内容に手が加えられていないかどうかは確認した：Paul de Saint-Victor, *Le Théâtre contemporain. Émile Augier. Alexandre Dumas fils, op.cit.*, p.221.)ゲーティエの初演評からの該当箇所の抜粋は：« La partie achevée, il (Armand) se lève et jette une poignée de billets à la figure de Marguerite, en lui disant : « Maintenant, nous sommes quittes, » Le marquis, à la suite de cette scène affreuse, provoque Armand en duel; [...] » (*La Presse*, le 10 février 1852.)ゴンクール兄弟の記事については：« Dans une de ces scènes un peu teintées de *rodomontades espagnoles* comme les affectionne M. Dumas père, Armand, à bout de jalousie, jette aux pieds de Marguerite, pour qu'elle se paye son amour, un paquet de billets de banque qu'il vient de gagner à la table de jeu, et ramasse le gant de M. de Varville. »

(Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt et Cornélius Holff, *Mystères des théâtres, 1852*, Librairie nouvelle, 1853, p.84. イタリック体はゴンクール兄弟による。尚、ゴンクール兄弟の記事については、初出の新聞記事を現在、調査中である。)

7 8) 《ラ・トラヴィアータ》の成立過程及び、ヴェルディとパリの関わり等については、以下の文献を参照した：*La Traviata. L'Avant-Scène Opéra*, N°51, 2014; *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Joël-Marie Fouquet, Fayard, 2003,

« Verdi » と « livret » の項目 ; Gilbert Sigaux, « La Traviata » in *La Dame aux camélias* (GF), pp.413-414. 邦語の文献としては: 小畑恒夫『ヴェルディ』(作曲家◎人と作品シリーズ)、音楽之友社、2004 年 ; *TEATRO DELL'OPERA DI ROMA 2018* (ローマ歌劇場日本公演プログラム)、日本舞台芸術振興会編、2018 年 (特に、pp.32-33.)。

7 9) *La Traviata*, opera in 3 atti, parole di F. M. Piave, musica di G. Verdi. – *L'Égarée*, opéra en 3 actes, paroles de F. M. Piave, musique de G. Verdi, Michel Lévy Frères, 1856. また : Maria Francesco Piave, *Violetta, la Traviata*, opéra en 4 actes, paroles françaises de M. Ed. Duprez, Michel Lévy Frères, 1862. いずれも、フランス国立図書館が所蔵しているが、Gallica 上では閲覧出来なかったため、本稿の執筆時には入手が間に合わなかった。ただし、前者の対訳について、タデウシュ・コウザンは、「この無記名のフランス語訳は、イタリア語のテキストに非常に忠実である。」と評価している (Tadeusz Kowzan, « Le mythe de la Dame aux camélias : du mélodrame au mélodramatisme » in *Revue des sciences humaines*, Faculté des lettres de l'Université de Lille, N°162, 1976, p.226.)。また、後者については、ノイシェフェールとシゴ編纂の『椿姫』の中に収録されている (Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias* (GF), pp.415-476.)。

8 0) 戯曲『椿姫』の台本では、舞台は「1848 年頃」に設定されている (Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias* (GF), p.261.)。

8 1) 残念ながら、今回は、ヴェネツィアでの初演時の台本は勿論、イタリア語の信頼出来る台本を入手することが出来なかった。インターネット上で見つけられたイタリア語の最も古い台本は、トロント大学の電子サイトで閲覧出来たもので、1882 年にミラノで出版されたものであるが、どのような版なのか把握出来なかった。従って、本稿の分析では : *La Traviata. L'Avant-Scène Opéra*, N°51, 2014 に収録されているフランス語の対訳付きのテキストを使用した。基本的にはフランス語訳を参照したが、筆者のイタリア語の語学力で出来る範囲で原語も検討した。また、イタリア語に関する質問に答え、インターネット上の伊伊辞典も紹介してくれた霜田洋祐氏に深く感謝したい。

尚、筆者が初めて観た《ラ・トラヴィアータ》は、1973 年のミラノ・スカラ座の来日公演を NHK が当時の教育テレビで放映したものである。主演はレナータ・スコットとホセ・カレーラスであった。ジェルモンは現存する DVD の録画通りの配役ならば、セスト・ブルスカンティーニである。舞台上では、2016 年 5 月 29 日にパリ・オペラ座で (イリーナ・ルング / ブライアン・ヒメル / ジェリコ・ルチッチ)、2017 年 6 月 24 日にパレルモ・マッシモ劇場の来日公演で (デジレ・ランカントーレ / アントニオ・ポーリ / レオ・ヌッチ)、2018 年 2 月 25 日には、再度、パリ・オペラ座で (マリーナ・レベカ / シャルル・カストロノーヴォ / プラシド・ドミンゴ)、生の《ラ・トラヴィアータ》を観ている。また、2017 年 7 月 28 日には、フランコ・ゼフィレッリ監督のオペラ映画《椿姫》(1982 年) も滋賀県のびわ湖ホールで鑑賞した。

8 2) Karol Beffa, « *La Traviata* : Signes, ellipses, allusions » in *l'Opéra de Paris : La Traviata* : [programme], Opéra Bastille, mai-juin 2016 / Opéra national de Paris, 2016, p.48.

8 3) 同じヴェルディの作品でも、物語に深く関与するメゾソプラノも存在する。

例えば、《アイーダ》のアムネリスや《ドン・カルロ》のエボリ公女などが挙げられる。

84) ただし、《ラ・トラヴィアータ》においては、第一幕は8月、第二幕は1月、第三幕は2月に設定されている。従って、ヒロインの亡くなった時期は戯曲と異なり、1月1日ではない。

85) « [...] ; mais à quatre heures du matin j'attendais encore. / J'ai bien souffert depuis trois semaines, mais ce n'est rien, je crois, en comparaison de ce que je souffris cette nuit-là. » (Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias* (1852), p.180.)

86) Gilles de Van, « La Traviata ou la fin de l'idylle » in *La Traviata. L'Avant-Scène Opéra*, N°51, 2014, pp.86-87.

87) ピアーヴェがデュマ・フィスの小説をも参考にしたのかどうかは、今のところ確認出来ていない。

88) 前節で触れたが、戯曲『椿姫』の初演時に熱狂的な舞台評を書いたサン＝ヴィクトールは、1867年のヴォードヴィル座での再演時に『プレス』紙に掲載した批評において、この戯曲の第二幕のマルグリットの金策の企みについて、「改心するための費用」を新たな売春で賄おうとしたとして手厳しく批判している(*La Presse*, le 27 mai 1867 (Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque de France)).

89) ただし、台本から窺えるアルフレードの人物像に関しては、戯曲のアルマンと同様の問題を指摘しておかなければならない。注81)の末尾で触れたゼフィレリ監督のオペラ映画のアルマンは、プラシド・ドミンゴが歌ったが、彼の演技についてある音楽関係者は以下のように書いている：「[...]、ヴィオレッタの目を意識しつつ、これ見よがしにカードに賭けるアルフレード[...]の自暴自棄な演技の素晴らしさ。次第に理性を失い、逆上して来るアルフレードを演じるドミンゴの眼の表情が凄まじい[...]。」(東条碩夫、「フランコ・ゼフィレリ——豪華絢爛な舞台に流れるヒューマンな情感」、新国立劇場『アイーダ』(2017/2018 シーズンプログラム)、p.19.)

90) このジェルモンの登場について、ジャン＝ミッシェル・ブレイクは、次のように書いている：« Présence en soi invraisemblable, mais qui permet au père de mesurer les conséquences atroces pour Violetta du silence qu'il lui a imposé : d'où ses remords de conscience qui expliquent sa lettre du III<sup>e</sup> acte et l'hommage qu'il vient rendre en personne à l'héroïne juste avant son agonie (alors qu'il était absent au dénouement du drame théâtral). » (Jean-Michel Brèque, « Marguerite, Violetta, Esther et les autres... » in *La Traviata. L'Avant-Scène Opéra*, N°51, 2014, p.79.)

91) Gilles de Van, article cité, pp.89-90.

92) Karol Beffa, article cité, p.51.

93) Gilles de Van, article cité, pp.85-86.

94) 『ミュステル師』については：Eliane Lecarme-Tabone, article citéを参照されたい。

95) ノイマイヤーの《椿姫》においては、言語記号が二箇所で見られる。まず、プロローグには競売の看板が置かれており、その日時や場所が明記されている。第一幕の劇中バレエの際は、下手の舞台袖に演目と劇場名を記した看板が出される。

9 6) デュマ・フィスやヴェルディを弁護するなら、もし、彼らが小説に忠実に舞台化を試みたとしても、当局から上演の許可が下りなかったであろう。デュマ・ペールが言ったように、戯曲ですら当時は「真実に近過ぎ」たのだから。また、ノイマイヤーが第三幕で、アルマンの下を訪ねたマルグリットと彼の狂おしい愛の一夜を——しかも、身体言語を用いるバレエで——舞台上に現出させることが出来たのも、それが 1978 年だったからである。

9 7) Jean Sgard, « Manon avec ou sans camélias », article cité, p.196.

9 8) *Dictionnaire de la Musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Joël-Marie Fouquet, Fayard, 2003, « Verdi » の項目参照。

**参考文献** (注で直接触れなかったもののみ挙げておく。) :

Alexandre Dumas fils, « A Messieurs Gladys Frères », Préface in Abbé Prévost, *Histoire de Manon Lescaut et du chevalier Des Grieux*, L. Glady, 1878.

Alexandre Parent-Duchâtelet, *La Prostitution à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*. Texte présenté et annoté par Alain Corbin, Seuil, 1981.

Roland Barthes, « La Dame aux camélias » in *Mythologies. Œuvres complètes*, t.I (1942-1965), Seuil, 1993, pp.673-675.

デュマ・フィス『椿姫』(吉村正一郎訳)、岩波文庫、岩波書店、1978 年。

小倉孝誠『恋するフランス文学』、慶應義塾大学出版会、2012 年。

鹿島茂『パリの王様』、文春文庫、文藝春秋社、1998 年。

—『悪女入門 ファム・ファタル恋愛論』、講談社現代新書、講談社、2003 年。